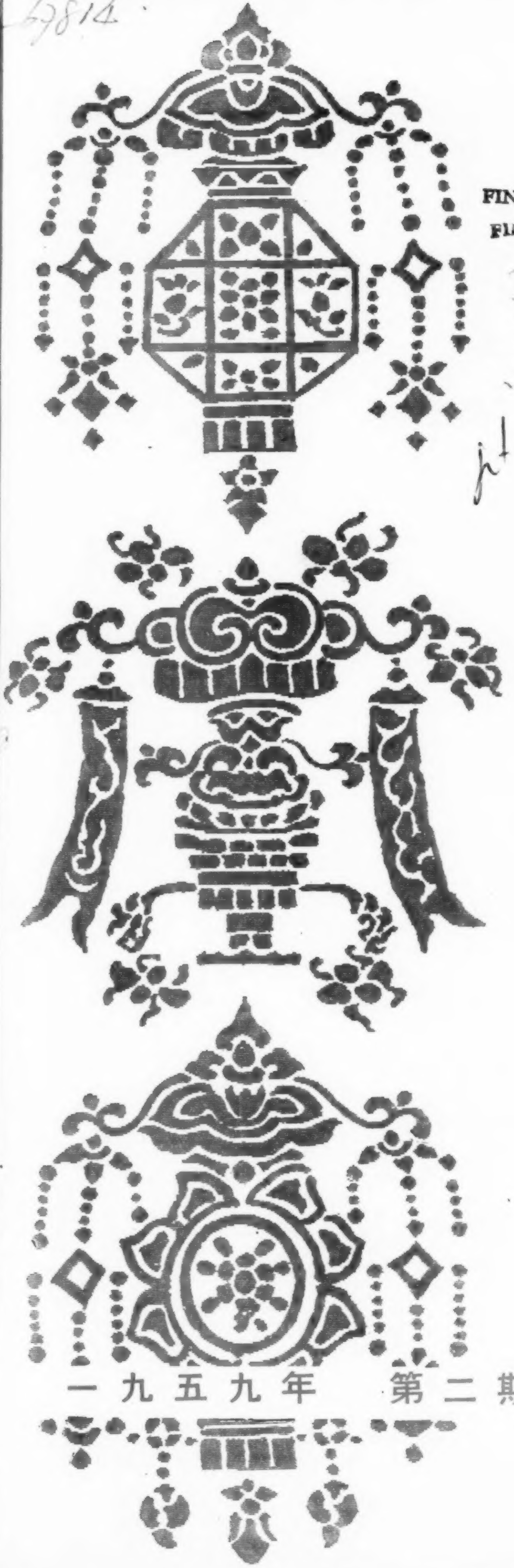
67814



文物

WEN WU

一九五九年　第二期

FINE ARTS
FINE ARTS
DS
701
.W46
pt 2
UNIVERSITY
OF MICHIGAN
APR 1959
FAR EASTERN
ROUTING

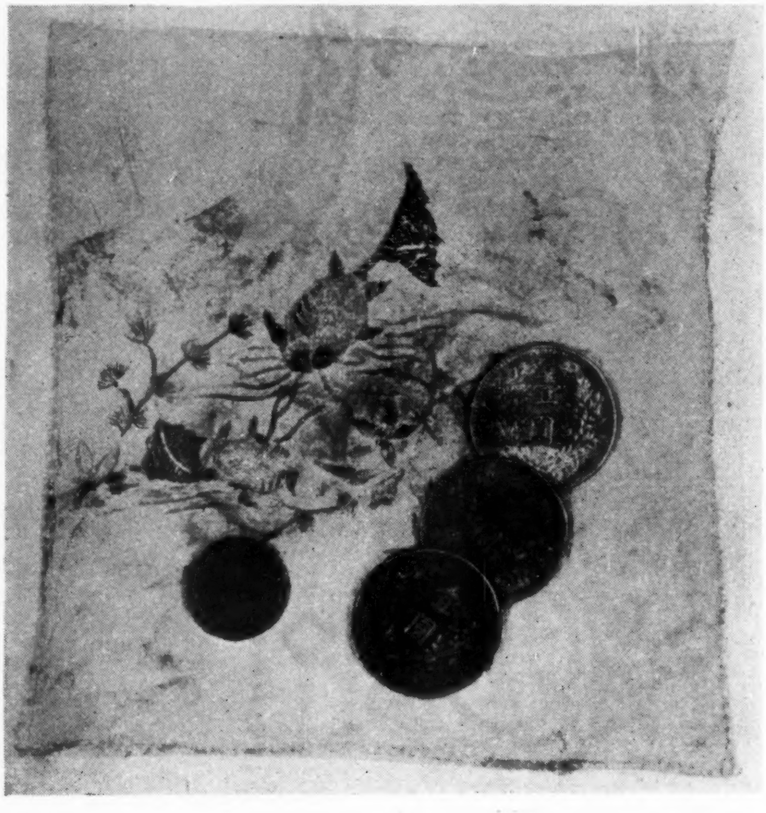
紅軍时代的伙食尾子

晓　风

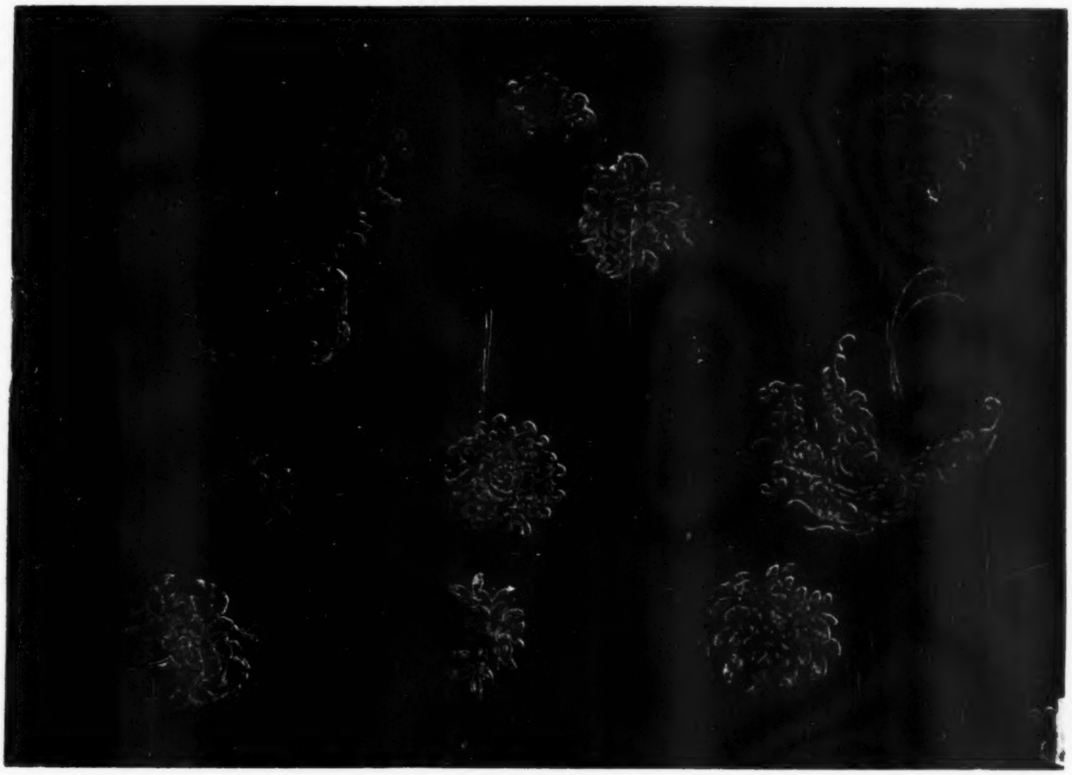
紅軍的伙食費很少，当时是每人每月一元五角錢。但在官兵生活平等的原則下，大家都为人民着想，自覺地省吃俭用，刻苦勤俭，每月伙食还有剩余。剩余的伙食費，从总司令到炊事員、飼养員和每个战士，都是平均分配。这就叫做分“伙食尾子”。

1934年冬末，中国工农紅軍長征到了四川和湖南的边界侯馬嶺，在极为艰苦的情况下，击退了敌人堵截和尾追的部队，不顧敌人的四面封鎖和大雪寒天的恶劣气候，全軍仍象过去一样，过了个快乐年，开軍民联欢会、会餐等；同时公布了1934年12月的伙食賬目，每人分到伙食尾子五毛錢，朱德同志（总司令）和康克清同志（司令部政治指导員）共分到伙食尾子一元。当时，康克清同志就将这块銀元和她在江西瑞金分到的五分銅币（苏維埃政府制造，上面刻有鐮刀斧头和紅星），保存在一起。

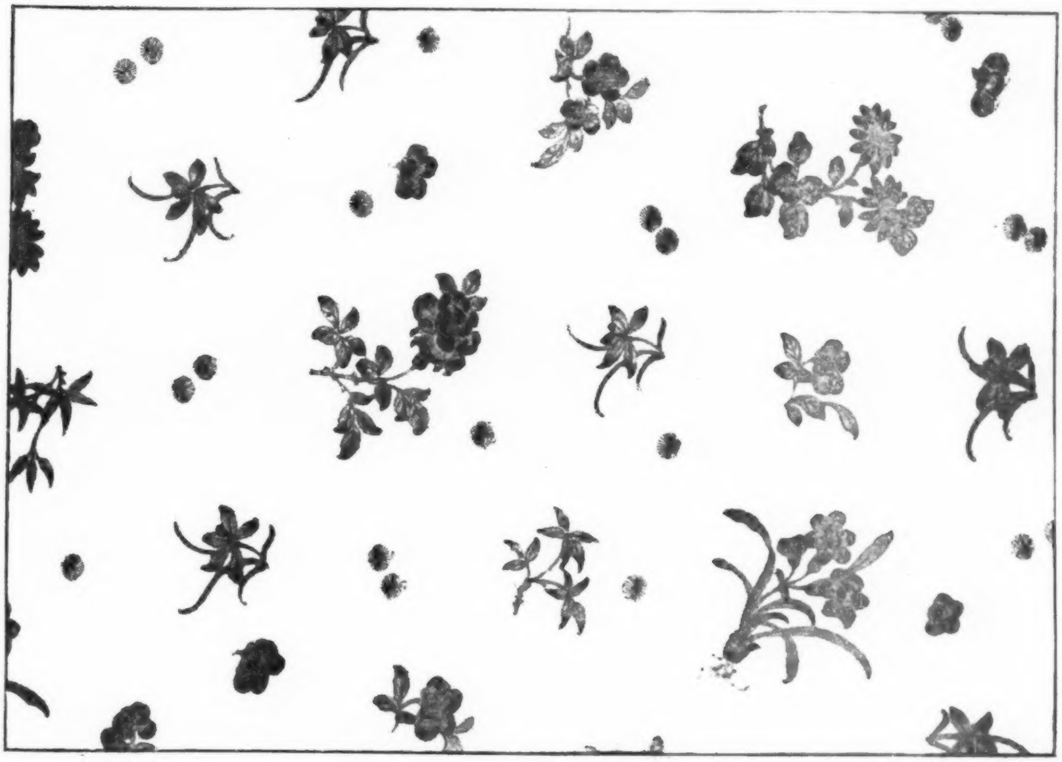
1935年1月，在遵义又公布了一次伙食賬目，每人又分到五毛錢。康克清同志就用李伯釗同志送給她的一块带有革命友誼的白色綉花綢手絹（見图）包了保存起来，这时李伯釗同志是在总政治部做宣传工作。以后紅軍到达离夹金山不远的天荃泸山一带时，又分过一次伙食尾子。后来，朱德同志和康克清同志将这个与紅軍战士在同甘共苦中所分到的三元零五分錢保存起来。在艰难的抗日战争和解放战争的年代里，康克清同志一直把这些伙食尾子带在身上。



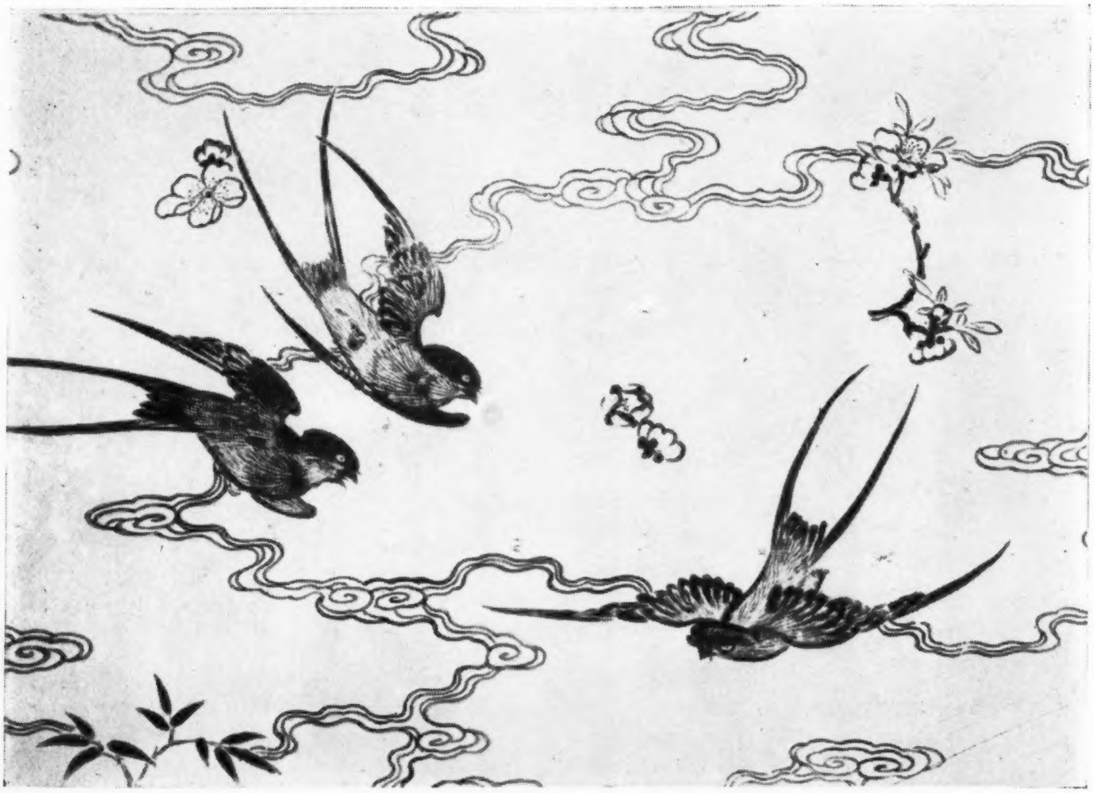
这是中国工农紅軍內部実行三大民主制度之一的經济民主制度的历史見証，也是人民軍队上下一致，官兵平等的无产阶級本質的体現之一。这是中国数千年来，从有軍队起，在任何軍队中都沒有过的，只有在中国共产党領导下，毛主席和朱总司令亲手創建的新型的人民軍队中才能有；即使是在史无前例的艰苦卓絕的紅軍長征中，仍然堅持不渝地执行了这个民主制度，这个制度是人民軍队的建軍原則之一，也是人民軍队艰苦奋斗的光荣传統之一。



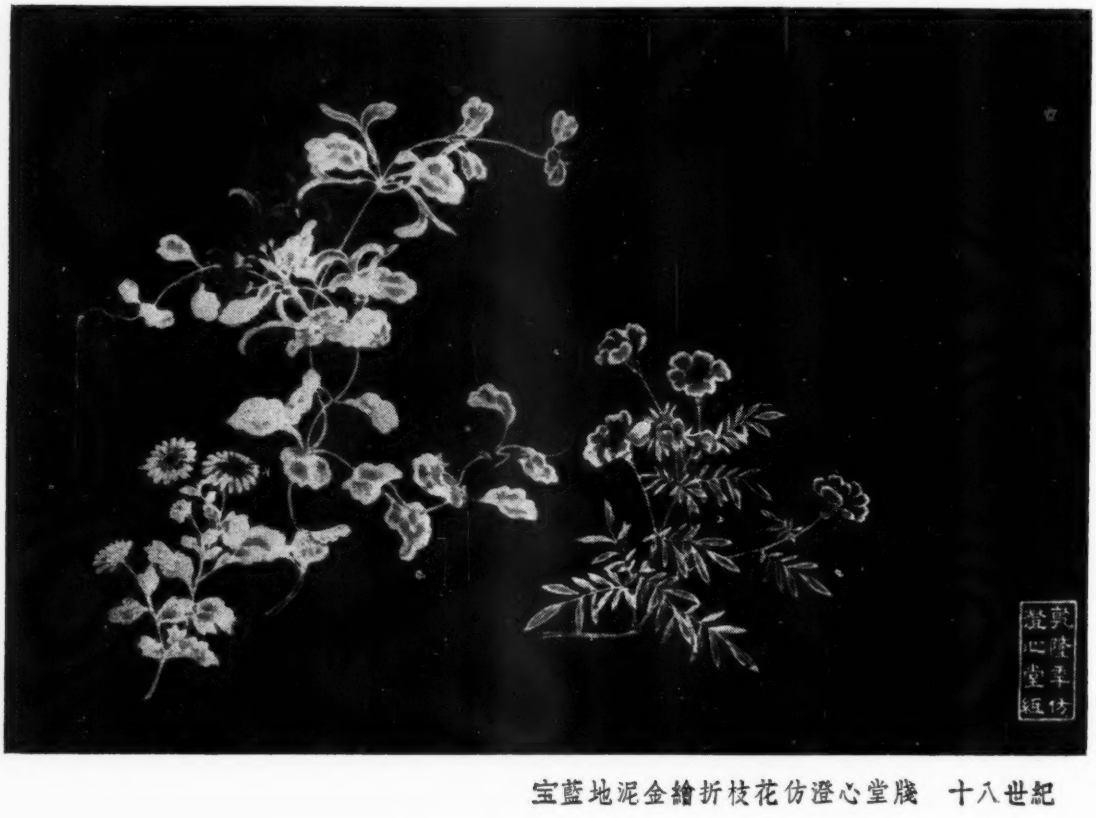
硃砂紅地泥金銀変格蝴蝶牡丹畫絹　十七世紀後半期



銀白泥金折枝花粉蠟牋　十八世紀



銀紅地泥金流雲春燕蠟牋　十八世紀



宝藍地泥金繪折枝花仿澄心堂牋　十八世紀

敦煌壁画維摩变的发展

金維諾

佛教图象随着佛教的传播进入中国以后，在我国具有深厚优秀的美术传統的土壤上，很快得到了发展，在世世代代美术家的辛勤劳动下，不仅使外来形象逐步民族化了，而且也創造了中国佛教美术的特有形式与风格。在佛本生故事与佛传故事画上，我們还可以从印度、西域、中国內地的遺例中，寻求到外来形式与形象的演变过程。而在大型的經变上，却只能依靠我国自己的文献与遺存的图象，来寻求創造与发展的过程。根据今天所掌握的材料，可以說大型經变的創造是中国佛教美术的巨大貢献，这种貢献不仅在于它創造了一种新的别开生面的形式，促进了繪画艺术技巧与样式的发展，重要的是它摆脫了佛本生与佛传故事范圍的限制。在表現內容比較广闊的佛教經典时，有了更多的反映現实生活与創造新的形象的可能。在这些新的大型經变的創造中，維摩变是最先产生而又极其成熟的代表。

維摩变相是依据維摩詰所說經繪制的图画，这部佛經通过在家居士維摩詰与文殊师利論辯来宣揚佛教教义。維摩詰是以一个多智善辯的人物出現的，为了突出这一人物，經文里用佛弟子、菩薩都因維摩詰辯才通达，不敢前往問疾来衬托他的才智。另外还以維摩詰所化出的天女与舍利弗答辯来側面加以烘托。而图画无法明确地表現那些抽象的宗教教义，就不能不把描繪的中心摆在可以表現的論辯場面上。在魏晋玄学发展的影响下，維摩变就极为自然地集中在突出表現辯才无碍的維摩詰。晋张墨、顧愷之都画有維摩象，历代名画記卷二称：“顧生首創維摩詰象，有清羸示病之容，隐几忘言之状，陆与张皆效之，終不及矣。”“张墨、陆探微、张僧繇并画維摩詰居士終不及顧之所創者也。”根据記載顧愷之作瓦棺寺維摩象是在兴宁中，因此我們可以知道在公元364年左右已由顧愷之創造了具有个性的維摩詰居士的形象，維摩詰典型形象在晋时出現于佛教壁画，是与这时崇尙清談，士大夫以博学善辯的維摩居士作为典范分不开的。

顧愷之、张墨以及陆探微、张僧繇所画的維摩，究竟是表現的維摩詰經問疾品，还是表現的維摩經全文仍是一个疑問，但历代名画記記他們所画維摩都称为象，这与高僧传卷十二释僧庆传所称：“到大明三年（公元459年）二月八日，于蜀城武担寺西，对其所造凈名象前焚身供养。”一样都称为維摩象与凈名象，所以根据記載推測，应該說开始还是限于表現維摩詰一个人的象，到南朝宋（公元420—478年）的袁倩才有进一步发展，完成了成熟的維摩变，历代名画記卷五記袁倩“又維摩詰变一卷百有余事，运事高妙，六法备呈，置位无差，若神灵感会，精光指顧，得瞻仰威容。前使顧陆知慚，后得张閤駭叹。”这是文献記載上說明表現維摩經全文的一个重要記載，也可以說是由单身維摩象发展为維摩經变的重要紀程碑。

値得注意的是，袁倩的維摩变不是壁画，而是一般的卷軸画，当袁倩伏案作百有余事的經变时，一般壁画上的維摩变，还可能停留在单独的肖象画阶段或簡单的表現問疾品的阶段，現存的石刻与壁画也証实了这种情况，并且由于长卷上构图的限制，袁倩所画維摩变的处理方法必然与顧愷之的洛神賦、列女图等相同，即在长卷上讓故事內容逐步展开。这与唐代的以維摩、文殊論辯为中心表現全部經文的維摩变是全然不同的。指出这种不同，不是否認袁倩創作百有余事的維摩变的重要价値，而是說明当袁倩表現了經变的全文时，一般壁画还不能不在不同画种的要求与限制下，把表現全部經文的任务推迟很久。但是当壁画在长时間积累的經驗与創造下，有条件来表現維摩詰經全文时，它不仅达到了袁倩所做到的——表現整个經文中的許多故事情节，而且吸收了顧愷之等集中表現中心人物維摩的处理手法，創造了以問疾品为中心而同时表現其他各品的維摩变。

顧愷之、张墨、陆探微、张僧繇的維摩詰象与袁倩的維摩詰經变相，是文献上最早的关于画維摩变的記載，以后文献上陆續有隋展子虔、孙尙子、楊契丹；唐吳道子、楊廷光、刘行臣；五代左全、赵公祐所作維摩变的記載，可是这些原作都已无存。我們只有結合敦煌壁画以及其他石刻上的維摩变，来探索这一經变的发展。

敦煌保存了极大数目的維摩变，而且有极成熟的代表作品，从北朝末期一直到宋初都有遺例，給

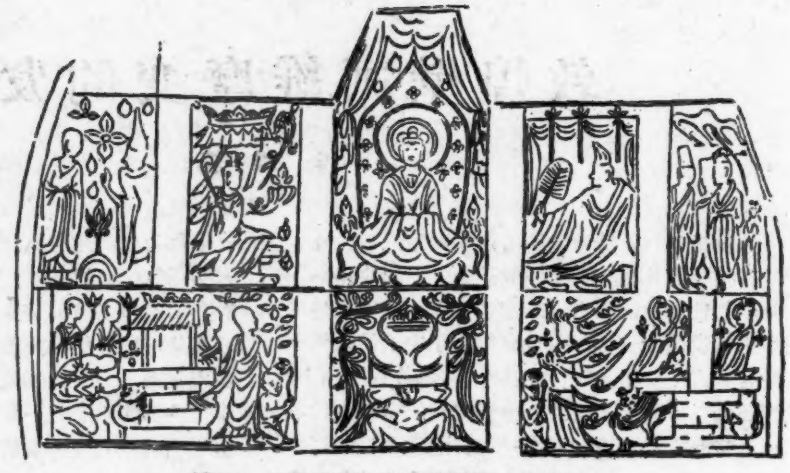


插图1　北魏癸丑四月赵見憘造象上之維摩变

我們提供了窺視其发展的重要証例。敦煌在边区，維摩变是中原創始的一种經变，因此它的出現稍晚于內地。我們可以結合內地石刻一并說明。

敦煌最早出現的維摩变极少为人注意，因此在謝稚柳的“敦煌艺术叙录”中以及敦煌文物研究所的“洞窟內容介紹”上都未記載，实际上敦煌的早期維摩变是极重要的材料，它应該說是維摩变发展的一种早期形式。在莫高窟第423窟頂部的維摩变最特殊，图中作一室，从門及两側窗口望內部，見有二人相向而坐，側有侍者多人，室外左右各有天王守护，是表現文殊与維摩对坐而辯(图2)。这与云崗第6窟入口內壁上部之維摩变石刻处理手法相近，都是在一个室內展开画面，云崗第6窟維摩变，刻有佛殿，其中部为释迦牟尼坐象，左右为文殊、維摩，下部作香爐及供养菩薩。释迦左側是維摩詰，右手持麈尾，左手放在床上。其前有天女，释迦右側是文殊师利象，其側有舍利弗，后有数天人。石刻与壁画虽不全同，但早期作品中把維摩与文殊二人置于一室，还是稀見的例子。从这一点来看两者仍是属于同一类型的。敦煌第262窟仅残存小龕与頂部，在窟頂残余壁画中，尚可見模糊的維摩变遺迹，图中文殊在南，維摩在北，二人均似坐小屋內，围繞者甚众。第424窟与433窟的維摩变，都是在画面分作三室，中为释迦牟尼，佛左側为維摩詰，右側为文殊师利(图4)。这种表現方法与423窟以及262窟的維摩变不同，但又都是在一个完整的画面表現交談的文殊与維摩，这一共同点使它們与其他位于相对的两个壁面的維摩变有着显然的不同，也正由于这一点，使很多人没認出来它就是敦煌最早的維摩变。从敦煌早期这种維摩变以及其他石刻上的維摩变，我們可以看到艺术家一开始就抓住了文殊与維摩对話的場面来代替整个經卷的描繪，为以后的画家能深入地刻划个性和表現論辯情緒准备了条件。

敦煌第420窟，龕两側上方的維摩变就有了进一步的发展，形象的情緒已比較明确，色彩也比較丰富，并且画家巧妙地适应两个相对称的壁面，分开容納了这样一个相对称的画面。既使維摩变增加了变化，又没有破坏它的完整与联系，并且通过人物的互相呼应，却又加强了整个洞窟壁面組織的統一与变化(图5、6)。

敦煌早期的維摩变不但形式很簡单，技巧也比較幼稚，制作的年代比內地习見的也要晚，按敦煌文物研究所所定年代，这些維摩变都是隋代作品。当然，目前所定隋窟还不是没有值得研究的地方，其中有一部分可能属于北朝末期，而可以确定为北朝末期的維摩变，也不过第423窟、第262窟等几鋪而已。这离顧愷之、袁倩的維摩变已相当久了，可是技巧显然和它們相差很远，就是以之与內地現存北朝以后的一些石刻造象上的維摩变相比，不但时代晚、制作也差。从这里也可以进一步証实維摩变是中国画家們的創造。因之从內地流传到边区，就不能不是时間較晚、技巧較幼稚，同时也說明要了解維摩变图象的发展概况，特别是要了解唐代維摩变与早期作品之間的关系，我們不能不从內地石刻中，探求一些維摩变早期的演变情形。

維摩变在云崗与龙門石窟极常見，特别是龙門的維摩变为数甚多。各地出土的造象碑上也不少，且大部有紀年銘，我們可以选择其中年代确实而又有代表性的作品，来追寻早期維摩变发展的綫索。

云崗第7窟、第1窟、第2窟、第6窟、第14窟、第31窟都有維摩变，其中第7、1、2等窟都是五世紀的洞窟，我們可以作为現存最早的維摩变来看。第7窟維摩变在南壁，入口上部左右各作佛龕四层，左边第二层为維摩詰，右边第一层为文殊师利。龕均作楣拱垂幕形，維摩右手持麈尾，左手安置床上。戴尖頂帽、面有鬚。文殊半伽趺坐，右手微举，头有項光，頂有宝蓋、飞天。其他几窟形式大致相同。这是早期单独表現問疾品的一般形式，也是較簡单的形式。以后在龙門石窟出現的維

摩变，形式也大体如此。和这差不多同时的还有一种較复杂的維摩变，在大魏癸丑(永熙二年)赵見憎等人造象碑上的維摩变就是一例。維摩变在造象碑的供养人象的上部，变相的中部是释迦牟尼，在释迦右側，維摩詰坐几帐中，右手持麈尾，几前有鞋。象前題榜中称：“此是維摩詰託疾方丈室时。”释迦左側是文殊师利，半跏趺坐，頂有宝蓋。前有題榜称：“此是文殊师利問疾維摩时”。再外部左側是維摩与舍利弗相談，題榜称：“此是維摩詰見舍利弗，我見释迦牟尼佛土清凈时。”右側是一王者听維摩詰說法，題榜称：“此是諸大国王来听法时。”在下层右为天女，題榜称：“此是天女以花散菩薩大弟子时。”后有菩薩二人，題榜称：“此是諸大菩薩坐师子座时。”下层左为舍利弗提右手作談話状，題榜称：“此是舍利弗請天女口花去时。”后有僧者六人，三人跪地作礼拜状，題榜称：“此是大弟子礼拜师子座时。”从造象碑的人物动态来看，这时已經比云崗石刻中的維摩变有較多变化。而且已經能通过稍带夸张的动态来透露人物的性格与情緒。在构图布局上作者也有新的創造，在对称的形式中安排了有变化的內容，同时巧妙地利用題榜来区分各个情节，从整体来看又仍然是一个完整的画面。可以說这是五世紀石刻中組成复杂构图的較成功的一幅維摩变(插图１)。被美帝国主义盜去的魏正始元年（公元504年）四月残碑上的維摩变构图大体与之相同。

龙門宾阳洞維摩变是六世紀初期的作品，这是了解当时繪画艺术水平的重要参考品。維摩变在入口內壁左右側上部。門左为坐于几帐之維摩詰。冠带长鬚，右手执麈尾，斜倚几上，前有天人，左側有侍女二人；門右側为文殊师利，宝冠璎珞，坐蓮座上，手举胸前，前有舍利弗，后有菩薩弟子二人，这一鋪石刻維摩变中的人物形象，特别是維摩詰的形象有描写了現实生活中人物的意义，可以覺察出对“清羸示病之容，隱几忘言之状”的表現要求。其他如河南澠池鸿庆寺石窟第２窟、巩县石窟寺第５窟等处維摩变均屬同一类型，是早期簡单問疾品的发展。天龙山石窟第２窟左壁維摩变和第３窟前壁的維摩变均为东魏作品，虽屬同一类型，而又有独特风格。

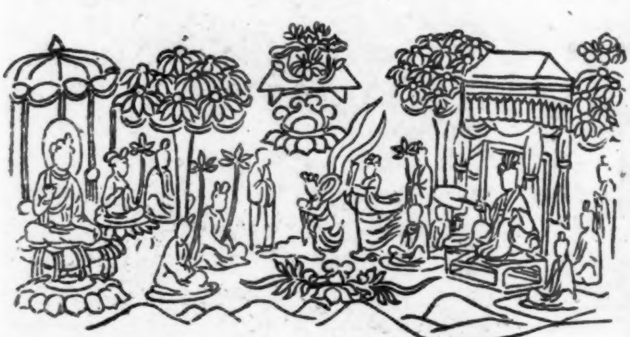


插图 2　唐佛身画象石刻背部維摩变

永熙二年（公元533年）造象碑上的維摩变和云崗31窟前壁残留的維摩变是簡单与复杂二种形式的結合，它既采用簡单問疾品中处理文殊与維摩形象的相同手法，又有复杂形式中所表現的較多的情节，而这些情节不是分割地平列在画面，而是組合在一个完整的画面里(图３)。以后石刻維摩变大都采取这一样式，而稍有删减，如北齐天保年間造象碑上的維摩变就大体如此。另外在唐佛身画象背部的維摩变也是同一样式(插图２)。

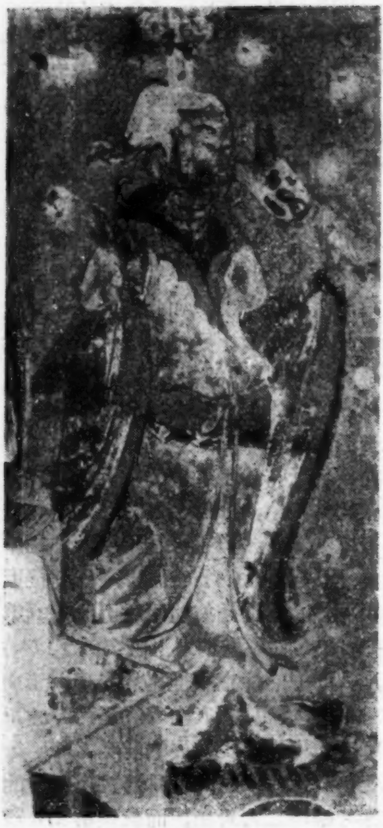
以上是內地石刻中維摩变相发展的各种样式，这些样式不見于敦煌早期壁画，可是敦煌隋以后維摩变的发展，却显然受有內地形式的重大影响。

在隋代的敦煌壁画中，維摩变大都在佛龕两側，文殊与維摩都坐方形室中，似乎仍是早期敦煌維摩变与释迦牟尼分坐三室画法的省略。但是已經接近內地石刻維摩变形式。特别是象前面所引述过的第420窟的維摩变，在人物形象刻划上已突破了以前簡单的描繪手法，而开始注意了性格的表現，走向了內地石刻中对中心人物作深入描写的道路，这正是唐代敦煌維摩变获得进一步发展的前奏。

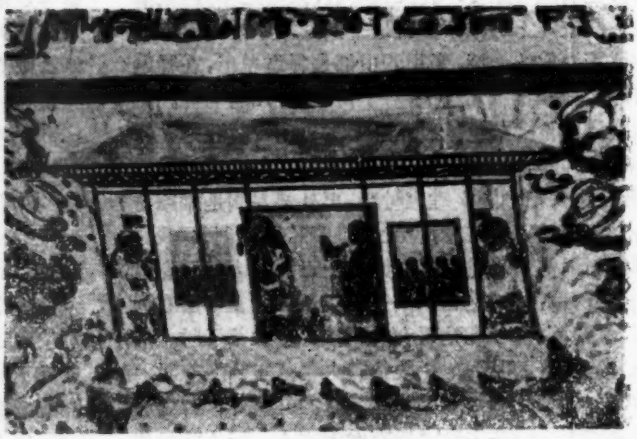
隋代維摩变也有仅仅一見的特殊形式，一般的維摩变都作文殊与維摩二人对坐，而敦煌第276窟佛龕两側外壁的維摩变，則作二人相向而立。这鋪維摩变在表現技巧上也达到了新的成就，文殊在龕右側，身后有树和山石，文殊表現得平和而又温謙；維摩在龕左側，病态中显示出智慧与高傲。(图７、８)

唐代初年时，維摩变仍然安置在佛龕两側外壁上方，如第203窟、第322窟。画面也大体保存了隋的处理方法。以后維摩变开始放置在龕內两側壁和入口內壁两側。利用一个完整壁面表現維摩变多方面內容的形式也同时出現。这时这一經过一再表現的題材，形象的塑造更加深化，在技巧上日趋成熟。

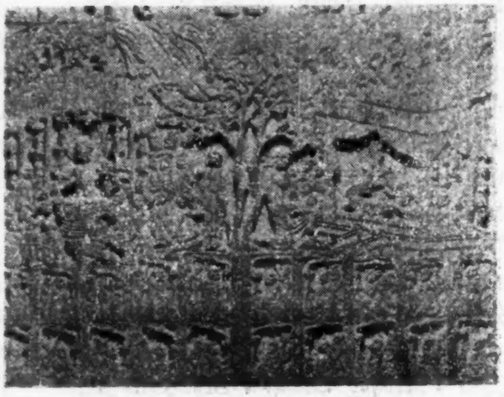
初、盛唐在龕內側壁出現的維摩变有第342窟、第341窟、第334窟(图１)、第68窟几鋪，在入口內壁两側的有第220窟、第103窟两鋪，这些画都以其精美形象給人以难忘的印象。在这些画面上不仅文殊、維摩等中心人物有了更明确的性格刻划与情态表現，而且通过周圍人物对同一事件的不同反映，密切的突出了主題，集中



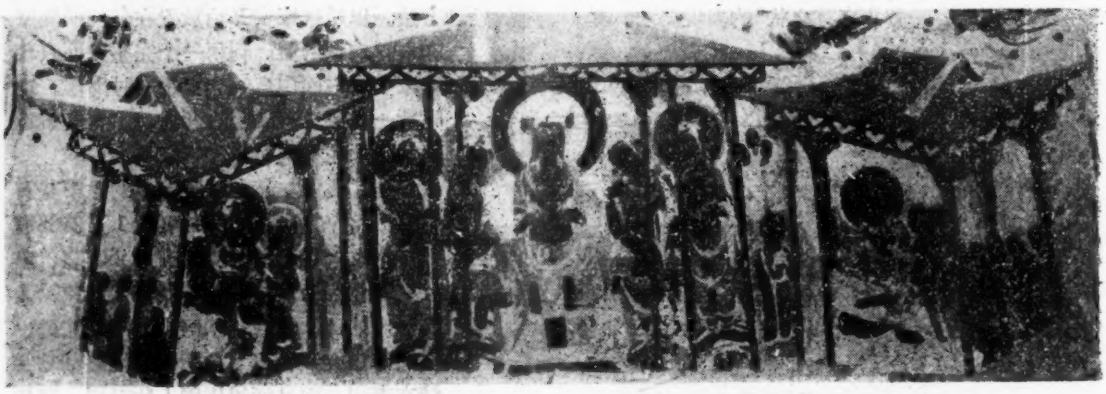
1. 敦煌334窟天女



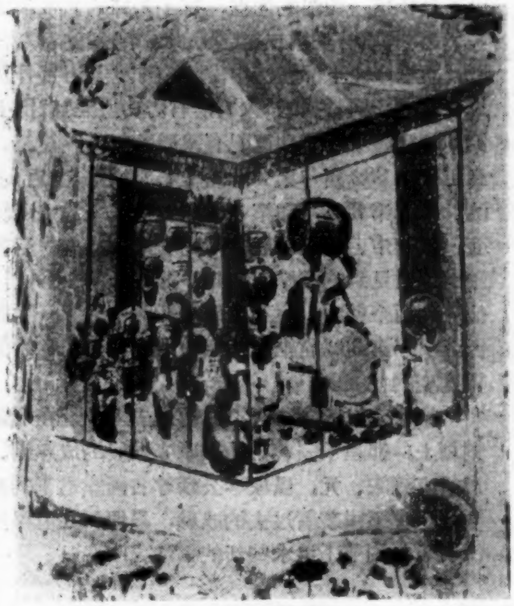
2. 敦煌423窟維摩变



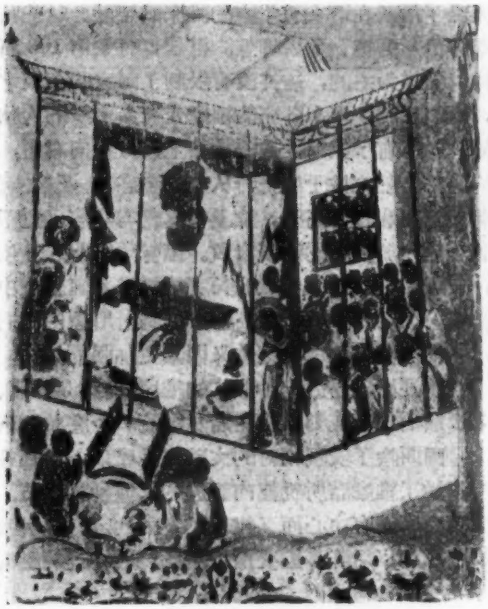
3. 北魏永熙二年造象碑上的維摩变



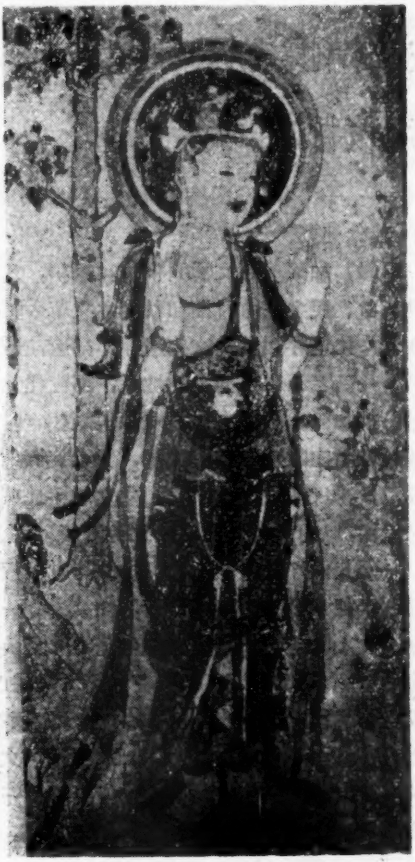
4. 敦煌433窟維摩变



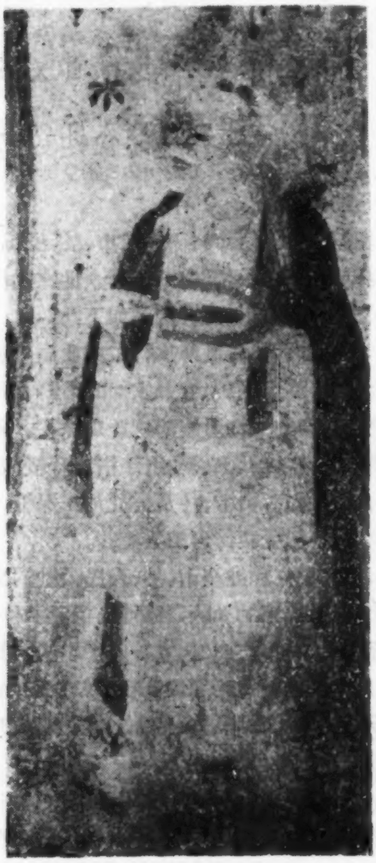
5. 敦煌 420 窟維摩变



6. 敦煌 420 窟維摩变



7. 敦煌 276 窟文殊



8. 敦煌 276 窟維摩詰

地表現了活跃在群众想象中的維摩的智慧。这些画大部分色彩鮮艳、金碧輝煌。但是也有象第 103 窟那样以綫描为主的，这并沒有限制了画家的表現才能，而相反地，第 103 窟的維摩变有着更多的人物刻划。維摩右手执扇，左手放膝上，身稍向右傾，面向文殊。外衣披于肩上，从坐的姿态以及衣冠不整显示出病态与高傲。脸上与其說有病容，更不如說充滿了辯論时的慷慨自負。画家以現实为依据，按照当时的具有学識的長者的模样来画想象中的維摩，从对人物外形的描繪，达到对形象內心的追求，使佛教繪画中現实主义因素更加强烈。

初唐还出現了另一种形式的維摩变。第 335 窟、第 332 窟的維摩变都描繪在窟北壁的一个完整的画面上，画面除了表現相对的文殊与維摩以外，还在画中穿插了維摩詰所說經內記述的其他种种情节。在同一画面既有中心而又組合了多种內容，这种形式的創造为以后許多經变所采納，特別是祇园記图，由于吸收这一构图的优点，有了光輝的艺术創造。

第335窟有垂拱二年(公元686年)題銘在入口上壁，而維摩变下部題榜中尙隐約可見圣历年号及张思艺題名。同时据云“大周李君修功德記”碑出土于第 332 窟，李君修功德記有武周圣历元年銘記，那么可知第 332 窟与第 335 窟維摩变均系武后时期的作品。第 332 窟和第 335 窟七世紀末的大型維摩变，成为中、晚唐以后摹繪的准則。在这以后敦煌壁画中所見到的維摩变，几乎都属于同一形式，即使分列两个壁面，也不过是分开两半的同一构图而已，所以第 332 窟維摩变这一形式，可以称为大型維摩变的代表。

維摩变发展到初唐不管在形式上或是在形象的刻划上，都趋于完善，是維摩变发展的成熟期。这以后直到宋、元，虽象李公麟等名画家笔下的維摩变，也莫不因袭着过去的成就，只偶尔在笔墨技法上、人物細节上追求些新的創造。

安徽省发出关于在农田水利建設中开展群众性文物保护和考古发掘工作的指示

安徽省人民委員会向各专署、市、县，发出了“关于在大規模农田水利建設中开展群众性文物保护和考古发掘工作”的指示，內容摘录如下：

（1）各地必須認真貫彻执行工农业生产建設与保护文物两利，重点保护，重点发掘的方針。凡是不妨碍工农业生产的文物遺迹都应严加保护，确实影响生产建設的，应根据工程和遺迹情况分級清理。出土文物为全民所有，由市、县及公社加以保管，不得分为私有，也不得变卖作为工业投資。

（2）迅速建立和健全市、县、人民公社的文物管理委員会，公社以下的大队，各厂矿、企业单位，农田水利工程单位，可建立文物宣传保护小組。其任务是，向群众宣传保护文物的政策和一般文物知識，調查保护本地区的文物遺迹，配合工农业建設开展科学的发掘工作。

（3）依靠群众，全面开展文物普查和复查，在明年 4 月底完成这一工作。发現有重大历史意义的文物，应分級确定为文物保护单位，并指定专人負責保护，建立档案。

（4）加强革命文物的收集和保护，凡是历代农民革命、民主革命时期和社会主义革命时期的各种物質文化遺存和精神文化遺存，都应注意收集和保护。凡是老革命根据地的地区，都应建立革命博物館、紀念館。各地人民公社在規划住宅时，如有典型的地主庄园和貧雇农住宅，应收集原有的各种陈設用具，尽量恢复其原貌，建立地主庄园与貧雇农对比館，以便对群众和后代进行阶級教育。

（5）做好群众性文物保护和考古发掘工作，关鍵在于加强領导，坚持政治挂帅，建立一支又紅又专的文物队伍，各級領导都应确定专人負責这一工作，并采取举办短期訓練或在文艺学校、紅专学校增設文物課程等办法，普及文物知識，培养群众保护文物骨干。在今年春节以前，要求各地对文管会和保护小組成員，进行一次訓練，以便更好的开展群众性文物保护和考古发掘工作。

敦煌維摩変統計表

窟　　号	位　　置	时　　代	內　　容	保存状况
莫高窟第 423 窟	窟頂	北朝末期	于一室內表現間疾品。	完好
莫高窟第 262 窟	窟頂	北朝末期	表現文殊与維摩論辯之間疾品。	尙可辨識
莫高窟第 424 窟	前室頂部	魏隋間	分三室表現释迦、文殊、維摩三人，乃間疾品（或菩薩行品）。	部分残毁
莫高窟第 433 窟	窟頂	魏隋間	同上	完好，部分变色
莫高窟第 314 窟	龕两側外壁中部	隋	間疾品。文殊在南，維摩在北，二側构图大体相同，均坐于小室內，屋外左右为二菩薩，靠外有比丘五，前跪有一比丘及王子五人。	已部分变色
莫高窟第 380 窟	龕两側外壁	隋	間疾品。文殊在南，左右二菩薩，前菩薩五人，維摩在北，左右二侍女，前五人。	部分变色
莫高窟第 417 窟	龕两側外壁	隋	間疾品。文殊在南，左右二菩薩，前菩薩五人，維摩在北，左右二侍女，前五人。	已残
莫高窟第 419 窟	龕两側外壁	隋	間疾品，文殊在南，前跪一人，屋左四菩薩，屋右六菩薩。維摩在北側，前一人献鉢，上一飞天，后二侍者四比丘，右四比丘跪，左四比丘。	部分变色
莫高窟第 420 窟	龕两側外壁	隋	間疾品，文殊在南，身后十菩薩，身右十四比丘，左一比丘，屋前一人跪。維摩在北，身后四侍女，六比丘，左二十比丘，右侍女二，前四人。	部分变色
莫高窟第 276 窟	龕两側外壁	隋	間疾品。二人相对而立。	完好
莫高窟第 206 窟	龕两側外壁	隋	間疾品。文殊在南，背光后有亭状物。右为芭蕉，左为舍利弗。維摩在北，左芭蕉，右天女。	部分脫色
莫高窟第 203 窟	龕两側外壁	隋唐間	間疾品（或香积佛品）。文殊在南，后有三菩薩，頂有宝蓋，上有二飞天，前为舍利佛。維摩在北，上有二飞天，前有天女及化菩薩献鉢飯。	部分变色
莫高窟第 242 窟	龕两側外壁	初唐	間疾品。	残
莫高窟第 322 窟	龕两側外壁	初唐	間疾品。	完好
莫高窟第 342 窟	龕两側北壁	初唐	間疾品。	完好
莫高窟第 341 窟	龕內南北壁	初唐	間疾品。	完好
莫高窟第 334 窟	龕內南北壁	初唐	間疾品（或香积佛品）維摩在北，文殊在南，面向龕外，維摩前天女执麈尾，甚精美，下有化菩薩献鉢飯，文殊右为舍利弗。身后有五菩薩，下有三菩薩，前有天女飞舞，色彩精美。	完好
莫高窟第 220 窟	东壁两側	初唐	以間疾品为中心。	完好
莫高窟第 335 窟	北壁	垂拱二年至圣历間	以間疾品为中心，而同时穿插有其他各品之种种情节。	变色
莫高窟第 332 窟	北壁	圣历元年前	以間疾品为中心，而同时穿插有其他各品之种种情节。	完好
莫高窟第 68 窟	龕內南北壁	盛唐（公元650年以后）	間疾品，文殊在西，頂有宝蓋，后有菩薩七人，前有舍利弗及所轉天女象，另菩薩二人，維摩在北，坐帐內，頂有獅子座飞来，后有菩薩六，右側有比丘二，一化菩薩献鉢飯，一天女散花。維摩前有題名"无垢口口"。	色彩艳丽，惜部剝蝕
莫高窟第 103 窟	东壁两側	盛唐	間疾品，門上为释迦牟尼等，其余大体同 220 窟維摩变	完好
莫高窟第 194 窟	南壁	中唐	以間疾品为中心，文殊在西，前后人物甚众，东側維摩已残，下方各国王子甚精。	上部已残，色彩艳丽
莫高窟第 186 窟	南壁	中唐	构图与 194 窟維摩变相近，但制作粗糙。	

金花紙

沈从文

一　时代和主要内容

这里介紹的部分金花牋，照北京习惯称呼是“描金花牋”，比較旧的称呼应当是“泥金銀画絹”或“泥金銀粉蜡牋”。原材料包括有絹和紙，一般多原大六尺幅或八尺幅，仿澄心堂的一种則是斗方式，大小在二尺內。制作时代多在十七世紀后期和十八世紀前期。主题图案的表現方法大致可分成两种形式，一是在彩色紙絹上用金銀粉加繪各种生色折枝花，一是在彩色紙絹上作各种疏朗串枝花或滿地如意云，再适当加上各种龙鳳、八吉祥或花鳥蝴蝶图案。反映到这种彩色鮮明的紙絹上的，不論是庄严堂皇的龙鳳，还是生动活泼的花鳥蜂蝶，看来却給人一个共同的愉快印象，即画面充滿生意活跃的气氛，它具有一种十八世紀文人画家絕办不到，只有工人艺术家才会有的，豪放中包含有精細、秀美中又十分謹严的装飾艺术风格。特别是整幅紙张的装飾效果，显得极其謹严完整，部分花鳥却又自由活泼，相互調和得恰到好处，它的产生虽在二百年前，到現在仍使人感到十分新鮮。

这些紙絹似創始于唐宋，盛行于明、清，当时多是特意为宫廷殿堂中書写宜春帖子詩詞或填补墻壁廊柱空白，也作画幅上額或手卷引首用的。在悬挂时可起屏风画作用，有的位置就等于屏风。宋代以来，人称徐熙、黃筌在屏风上作花鳥画为“鋪殿花”，語气中实含有諷刺。其实照目前看来，倒正說明了这类画的长处是笔墨札实，毫不苟且，因之装飾效果特别强。十七、十八世紀以来，金花牋上的花鳥云龙，长处还是照旧，应屬于“鋪殿花”一个分支。作者部分是清代宫廷中如意館工师，部分是苏州工匠。在苏州織造上奏文件中，有一份关于同治八年制造五色蜡牋工料价目，十分重要。价目是：

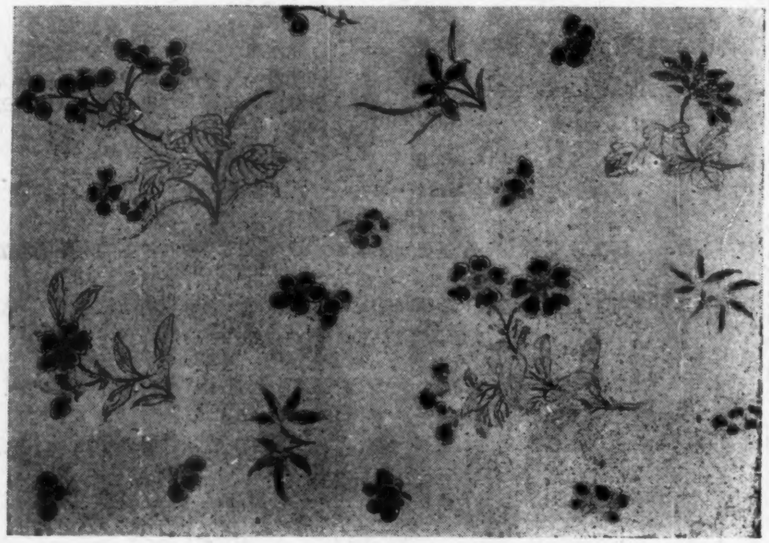
“計細洁独幅双料两面純蜡牋，每张工料銀五两玖分。

又洒金蜡牋，每张加眞金箔洒金工料一两一錢五分二厘，每张工料銀六两二錢四分二厘。

又五色洒金絹，每张长一丈六尺，寬六尺，每尺用加重細洁純凈骨力絹，需銀一两，顏料糠染工銀三錢，眞金箔一錢四分七厘，洒金工銀三分一厘，每尺銀一两四錢七分八厘，每张銀二十三两六錢四分八厘。”

文件中說的是比較一般的洒金紙絹，由此可推知，十八世紀以来，加工极多的泥金繪画紙絹，当时价格必然更貴。如把这个价目和綢緞价目相比較，当时特别講究的石青装花緞子，不过一两七錢銀子一尺，最高級的天鵝絨，只三两五錢銀子一尺，这种加金紙絹价格之高可見一斑。

画师姓名我們目前知道的虽不多，但艺术风格則可从花牋本身一望而知：早期多接近蔣廷錫父子，



綠地金花蜡牋　乾隆（十八世紀）

較晚又和邹一桂有些相通，山水画笔法則象张宗蒼、董誥。这情形十分自然。因为作者旣然多是如意館工师或苏州画工，艺术风格受宮廷画师影响，是不足为奇的。特別是容易受后来作宰相的蔣廷錫画风的影响。但是如从图案布局效果看来，这些画却早已大大超过了他們，每一幅画都注意到整体效果和部分的相互关系，节奏感极强，有很高的艺术成就。

二　泥金銀技术在一般工艺上的发展

泥金銀技术比較普遍的使用到絲綢衣物、木漆家具和其他各方面，是在唐、宋两代，即公元六、七世紀到十二世紀。明楊愼引唐六典，称唐人服飾用金計十四种，宋王楙著燕翼貽謀录，則說北宋时用金已到十八种，各有名目开列。今本唐六典并无用金十四种的名称，其他唐宋以来类書也少轉引。从名目分析，楊說恐怕只是据王楙著作附会，不很可信。但唐代泥金、褸金、鏨金諸法用于妇女歌衫舞裙之多样化，則从当时詩文中可以說明。时間更早一些，如“南齐書輿服志”、“东宮旧事”、“鄴中記”和曹操“上杂物疏”均提及金銀繪画器物，可知至晚在东汉时，泥金銀繪画技术，就已应用到工艺各部門，而且还在不断发展中。

但是，最早使用在么什时候，如仅从文献寻覓，是无从得到正确解答的。数年前，长沙战国楚墓出了几个透雕棺板，前年信阳长台关楚墓出了个彩繪漆棺和大型彩繪漆案，上面都发現有泥金銀加工、繪飾精美活泼的云龙鳳图案，因此才知道早在春秋战国之际，当装飾艺术部門正流行把黃金和新发現的白銀应用到鑲嵌工艺各方面时，同时也就发明了把金銀箔作成极細粉末，用做繪画材料，使用于漆工艺上，增加它的艺术光彩。这是公元前四、五世紀的事情。

沉香地泥金流云折枝花牋
（十七世紀或較早）

用金銀在各色牋紙上作書画，也由来已久。文献著录則始于汉晋方士用各色綢帛、牋紙書写重要經疏。这个方法一直被沿袭下来，直到十九世紀不废。直接施用于服飾上則晋南北朝是个重要阶段。当时由于宗教迷信，使得許多統治者近于疯狂的把所占有的大量金銀去諂媚神佛，装飾庙宇。除佛身装金外，还广泛应用于建筑彩繪、帐帷旗幡各方面。因佛披“金襴袈裟”传說流行，撚金織、綉、繪、串枝宝相花披肩于是产生，随后且由佛身轉用到人身的披帛上。唐代的服飾广泛用金，就是在这个传統基础上的一种发展。繪画中則創造了金碧山水一格，在中国繪画史上占有特別地位。牋紙上加金花，也在許多方面应用。李肇翰林志即說过：“凡将相告身，用金花五色綾牋”。又楊妃外传称李白題牡丹詩即用金花牋。唐人重蜀中薛涛牋，据牧豎閑談記載，則当时除十色牋外，还有“金沙紙、杂色流沙紙、彩霞金粉龙鳳紙、綾紋紙等。这些特种牋紙，显然有好些是加金的。步非烟传称：“以金鳳牋写詩”。陈眉公妮古录則称：“宋顏方叔嘗創制諸色牋，并砑花竹、鱗羽、山水、人物，精妙如画。亦有金縷五色描成者。”元費著作蜀牋譜称：“青白牋、学士牋及仿苏牋杂色粉紙，名“假苏牋”，皆印金銀花于上。和苏牋不同处，为苏紙多布紋，假苏牋为罗紋”。且說“蜀中也仿澄心堂，中等則名玉水，冷金为最下”。明屠隆考槃余事談宋紙上說及团花牋和金花牋，并說元时紹兴紙加工的有“彩色粉牋、蜡牋、花牋、罗紋牋”。明代則有“細密洒金五色粉牋，五色大帘紙洒金牋，印金五色花牋”。吳中則有“无紋洒金牋”。成都古今記亦称除十样彩色蛮牋外，还有金沙、流沙、彩霞、金粉、冷金諸种金銀加工紙。范成大吳船录，曾見白水寺写經，系用銀泥在碧唾紙上書写，卷首还用金作图画。大約和近年发現虎丘塔中写經、上海文管会藏开宝时写經同屬一式。宋袁褧枫窗小牍，則說“皇朝玉牒多書于銷金花白罗紙上”。宋史輿服志也說宋官誥內部必用泥金銀云鳳罗綾紙，张数不同。除上面記載，反映宋代紙上加金銀花已相当普遍外，即在民間遇有喜庆事，也流行用梅

紅紙上加銷金繪富貴如意、滿池娇、宜男百子等当时流行的吉祥图案。男女訂婚交換庚帖，一般还必須用泥金銀繪龙鳳图案。”由此得知，宋代虽然禁用金銀的法令特別多，却正反映社会上用金实在相当普遍，难于禁止。王栐也以为当时是：“上行下效，禁者自禁而用者自用。又宋代以来日用描金漆器早已成社会习惯，所以梦粱录記南宋临安市容时，日用漆器商行，“犀毗”和“金漆”即各不相同，分別营业，可見当时金漆行銷之广和产量之多。宋李誡营造法式，并曾記載有建筑上油漆彩繪用金分量及作法。

契丹、女眞、蒙古等族，从九世紀以来，在北方政权前后相接，計五个世紀，使用金銀作建筑装飾，虽未必即超过唐宋，惟服飾上用金銀风气，則显然是同样在发展中。特别是金、元两代，把使用織金絲綢衣物帷帐作为一种奢侈的享受，且用花朵大小定官品尊卑，服飾用金因之必然有进一步扩大。陶宗仪著輟耕录，还把元时漆器上用金技术过程加以詳細叙述。到明代，漆工艺专著“髹飾录”問世时，更发展了漆器上用金的种类名目。举凡明清以来使用在金花紙絹上的各种加工方法，差不多在同时或更早都已使用到描金漆加工艺术上。綜合研究必有助于对金花牋紙材料的理解和認識。

四　金花牋在工艺上的特征

金花牋一般性加金技术处理，根据明清材料分析，“大致不外三式：一、小片密集紙面如雨雪，通称“銷金”、“屑金”或“雨金”，即普通“洒金”。二、大片分布紙面如雪片，則称“大片金”，又称通“片金”，一般也称“洒金”。三、全部用金的，即称“冷金”（在絲綢中則称为“渾金”）。冷金中又分有紋、无紋二种，紋有布紋、罗紋区别。这部門生产，宋、明以来苏蜀工人都有貢献，貢献特别大的是苏州工人。紙絹生产屬于苏州織造管轄范围，这是过去不知道的。明清花牋制作，按其艺术特征，可分成几个阶段：

一、显然屬于明代的，計有朱紅、深青及明黃、沉檀四色。材料多不上蜡，屬于粉地紙絹类，花多比較草率大派，銀已泛黑，折枝和龙形与明代錦緞、瓷器紋样相通。

二、明、清之际的，多作各种浅粉色地子薄花絹，用金銀粉末特別精神，画笔設計也格外秀雅，和同时描金瓷上花紋近似。（例如朱紅描金銀花蝶一幅）

三、乾隆时期的，多五色相配的，外用黃色粗花綾裹成一軸。紙料比較坚实，花紋却較板滞，但图案組織还是极富巧思。（例如春燕流云一幅）

四、道光、同治以后的，紙张多較薄，色料俱差，金銀色均浅淡，画笔也日益簡率。

从材料性質說，大致也可以分成三种：一、細絹上加粉彩地加金銀繪；二、彩粉地加金銀繪；三、彩粉蜡地加金銀繪。

如从花紋区别，大体有如下各种：一、各种如意云中加龙鳳、獅球或八吉祥折枝花；二、散装生色折枝花；三、各式卷草串枝花加龙鳳、獅球、八吉祥、博古图。从花紋上看，云多作骨朵如意云形的，清代虽还沿用，其实是明式，和明云緞花紋相似。至于細如飘带不規則五彩流云，則是清式。云中有蝙蝠，如“洪福齐天”，必是清代。其中又有早晚，从蝠形状可知。龙多竖髮猪嘴（所謂猪婆龙），鳳作細頸秀目，并有摇曳生瓷云样长尾，即非明也是清初仿，和瓷器一样。博古图主題是康熙所特有，道光也有仿效。細金屑薄粉牋多屬康熙，有各种浅色的。另外还有一种斗方式金花牋，紙下角加有一个长方条朱紅色木戳，作“乾隆年仿澄心堂紙”八字，上用泥金銀繪花鳥、松竹、山水、折枝花，紙分粉牋和蜡牋两种，粉牋較精，多紧厚結实如玉版。又有一种作“仿照体仁殿制”字样，紙式相同。我疑心这类牋紙是明宣德时制作，清代才加上金花的。还有一种斗方式作冰梅花紋的，所見計有二式：一种系在銀白薄蜡紙上用金銀繪冰梅，加小方戳則称“玉梅花牋”，創始于康熙，乾隆时还在复制。一种系薄棉茧紙，花紋透明，尺碼較小，五色俱备，产生时代当在明、清之际，或明代南方工人本于“紙帐梅花”旧說，专为裱糊窗槅用的。

五　一点意見

紙是祖国劳动人民伟大发明之一，它的主要成就，首先是在科学文化传播上所起的巨大作用。其次是由于特种加工，又产生了許多精美特出的紙张，在艺术史的进展上作出了特别的貢献。这里介紹的泥金銀花牋，則在制作技术上和繪画艺术上，都反映出十八世紀前后制紙工人技术和民間画师艺术的結合，值得予以重視。但是在古代艺术研究領域里，这一部分却往往被忽略，这牵涉到对繪画艺术看法問題。照旧的看法，什么文人墨客，随便即兴塗抹几笔，稍有些新意思，一經著录，就引起收藏家的注意关心。至于这种工艺画，不拘当时用过多少心血，有何艺术成就，也被認为是一些工匠作品，不值得注意。照个人理解，从这些工艺画的艺术成就本身，以及从它对今后輕工业生产各部門进行平面装飾設計时的参考价值来看，都应加以認眞的整理研究，才对得起这部分优秀遺产。

苏 州 年 画

顧 公 碩

年画由来

每年元旦，是除旧更新的一天，在封建社会里，家家戶戶都要在門外插挂趋吉避凶的法物，認为这样就能使鬼魔远避，不进門来。相沿成习，遂成为通行全国的一种岁时风俗。旧籍所載，关于古代岁首用以祓除不祥的东西，种类很多，但性質却相同。大約最初是一些象征的东西，如桃茢、桃弧、棘矢、葦索之类。后来改用桃人、明鳥、桃梗等木雕形象，在技术上已有进步。到了魏晋六朝时，又从木雕发展成图繪的桃符、桃板。在制作上比較簡化，而形象上則是更进一步地美化。此后随着印刷术的发展，又改图繪为印刷，至迟到宋代，这种印刷品的銷售范围已大为扩展。社会的需要越广，內容也越加丰富，于是不再限于迷信一类的东西，而逐漸发展成为中国民間最受欢迎的一种造型艺术——年画。

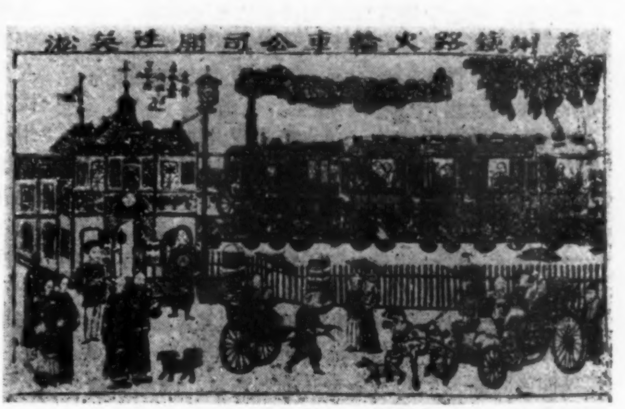
桃符与門神

上面所說古代岁首用以祓除不祥的各种东西，它們的形象早已不見，只有桃符尙有踪迹可寻，它与桃板基本上是相同的，即都以神荼郁垒(門神)为主題，同时也附带繪一些其他图案。后来"閥越門第"的門神越画越大，宋代就有"等身門神"出售①大約在这时，門神就与桃符分家而独立，桃符反而居于門神两側（釘在門柱上面），这里介紹的一付画对，是苏州传統的桃符形式，左右两条，分成七格，最上一格繪"日月并升"。第二格繪"加官进爵"。第三格到第六格，右面的图案是"綾罗伞盖"的諧声；左面的图案是"华冠羽裳"的諧声。这两句吉利語，显然已含有对联的意义。

末一格繪一水中动物，不知其名，彩繪艺人通称其为"吓水"，但也說不出所以然来。按岁时广記引皇朝岁时杂記称："桃符之制，以薄木板长二三尺，大四五寸，上画神象狻猊白澤之屬，……。"这里的所謂"吓水"是否即白澤不敢肯定。总之这类图案，与年画的性質很相近，是研究苏州年画值得注意的資料。

桃花塢年画与虎丘画鋪

研究苏州桃花塢年画，不能忽略苏州虎丘画鋪。虎丘很早就已出名，在太平天国以前，这里一直是个名胜之区，同时也是个商业区。山塘河岸店鋪櫛比，特别是苏州的各种工艺美术品，大都集中于此。当时卖年画的商店，叫做"画鋪"，挂着天官三星、人物故事、山水花鳥画，以及春联喜对等。这些書画价廉物美，因此頗受广大群众的欢迎。太平天国失敗时，山塘一带被清軍放火燒个精光，昔日繁荣頓成劫灰。一些工艺美术商店，就此风吹云散，于是虎丘画鋪迁入城內，在玄妙观三清殿內重新营业，但已不及当年。从前民間艺人的作品，也已絕迹，艺人的姓名，所传无几。据道光时顧鉄卿的桐桥倚櫂录称："山塘画鋪，异于城內之桃花塢北寺前等处，大幅小幀，俱以笔描，非若桃花塢寺前之多用板印也。惟工笔粗笔，各有师承，山塘画鋪，以沙氏为最著，謂之'沙相'。沙氏世代是人物画家，尤其仕女的面相，画得很精工，因有"沙相"之称（沙相指沙氏画的人物面相），近百年画家中的沙三春，就是山塘沙氏中的杰出人材。又据三淸殿老艺人汪老先生說，在清代咸丰同治間，有位饒老錢，也是画工笔仕女的，技巧在吳友如馬根仙之上，他的作品专銷山西一路，因此本地流传不多。其余如吳友如、田子琳、金蟾香、馬子明等，据說也都是山塘画鋪中的画家，吳友如所画仕女的面相，无疑是"沙相"，很可能为沙門弟子。自从上海石印画报、石印月份牌盛行以后，虎丘画鋪与桃花塢年画，便走上衰


蘇州鐵路火輪車公司開往吳淞

路，在山塘席場弄中有位徐全福，可算是虎丘最后一位年画艺人，辛亥革命以后，他轉业在怡园养花，虎丘年画从此結束了它的历史。此外在无錫蕩口鎮、大墻門、鴻声里一带的农民，从事年画工作的很多是虎丘年画的支流。桃花塢年画，不同于虎丘用笔描画的年画，而是一种木刻年画，要研究它的源流，比較困难，因为年画是民間艺术，一向被統治阶級輕視，文献中很少記載。大約最初是专印迷信用紙如門神紙馬之类的，它的印制方法类似夹纈的染色，即在油紙或柿漆紙上面，雕成一个个空洞，然后罩在白紙上套印顏色，最后用墨笔构好輪廓綫条。俗語所謂“印不清的紙馬”，即指此而言。它有悠久的历史，在南宋临安市上，就有专业商店印卖門神、財門鈍驢、回头鹿馬、灶馬之类。②在这些紙馬中，是否有苏州产品，已难考証，只能說或者有此可能，至于年画的实物，流传更少，相传为唐伯虎画的风流絕暢图，可能是現存苏州年画中最早的一幅，其余如雍正十二年的苏州城内外三百六十行图，乾隆九年的万年桥图，乾隆十年的西湖十景图等，（图載中国年画发展史略）都是清初作品，不但刻工精細，而且构图逼眞。郑振鐸同志在中国版画史一書中說：“……塢中諸肆，殆为江南各地刊画之总枢，蓋自徽派版画式微以后，吳中刻工起而代之矣……”这些話并不过火，清初桃花塢的木刻年画，确实堪与晚明新安刻工媲美。

桃花塢年画鋪中現存的旧木版，是清末作品，比較粗糙。解放后曾經整理重印，內容大体上可分成五类：

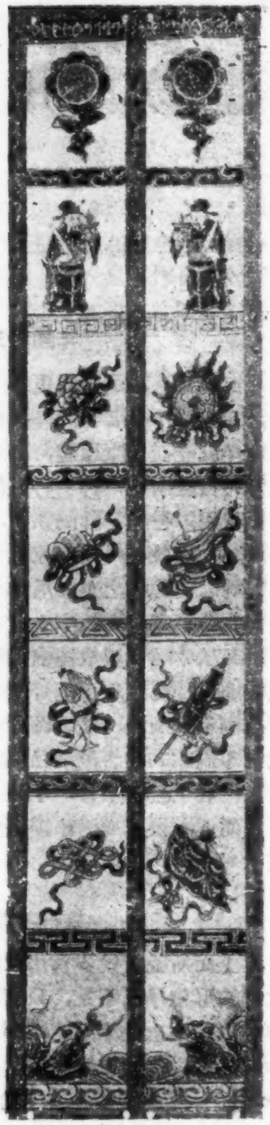
（一）迷信用紙：包括門神、灶馬、张仙射天狗、天官、福祿寿三星等，种类很复杂。

（二）农事画：这是专为农民設計的一套年画，記載农事时节的有春牛图，关于养蚕桑的有猫象（捕鼠），金鷄报晓（除蜈蚣）等。

（三）装飾图案用紙：有糊墻花紙，中秋糊香斗花紙，糊风箏用紙，花炮包紙皮，匣面花紙等。

（四）人物故事画：这类是年画的主流，題材也最丰富，例如采用連环画形式的民間故事画、戏劇画、仕女画、胖娃娃等不胜枚举，很受群众的欢迎。以前苏州販卖年画的人，还会边卖边唱，頗为动听，这是苏州的一种特别职业。

（五）时事年画：旧社会对国家大事的看法，人民与政府之間，总有矛盾。这些时事年画既来自民間，自然代表人民的意見，反映人民的思想感情，因此是非常重要的史料。例如“董福祥軍門象”，就是一个例子。董福祥在义和团运动时，是反帝的一員战将，也是同情义和团的人。据袁昶乱中日記残稿称：“……上曾有諭捉拿‘拳匪’，命董福祥以甘軍平之，董复以不能杀此老百姓苦娃娃为辞……。”可見他当时認为义和团是善良的老百姓，因此断然拒絕皇帝命令，已不簡单。后来作战失败，帝国主义当然不肯甘休，定要严懲董福祥，但卖国賊李鴻章迫于人民的压力，終于不敢下手。从这些事实看来，董福祥在反帝这一問題上是有一定群众基础的，因此苏州才把他的画象印成年画。作者明明是苏州人，但为了避免清廷迫害而下署守閑居士繪于香港，不用眞实姓名。此外如“法人求和”“刘軍門大敗法軍图”等年画（現藏江苏省博物舘）与画董福祥的用意相同，是对政府屈服求和的抗議，这种具有民主性的作品，当时种类一定很多，可惜流传下来的很少，这类年画对近代史的研究，有一定参考价值。



桃　符

桃花塢年画走上新路

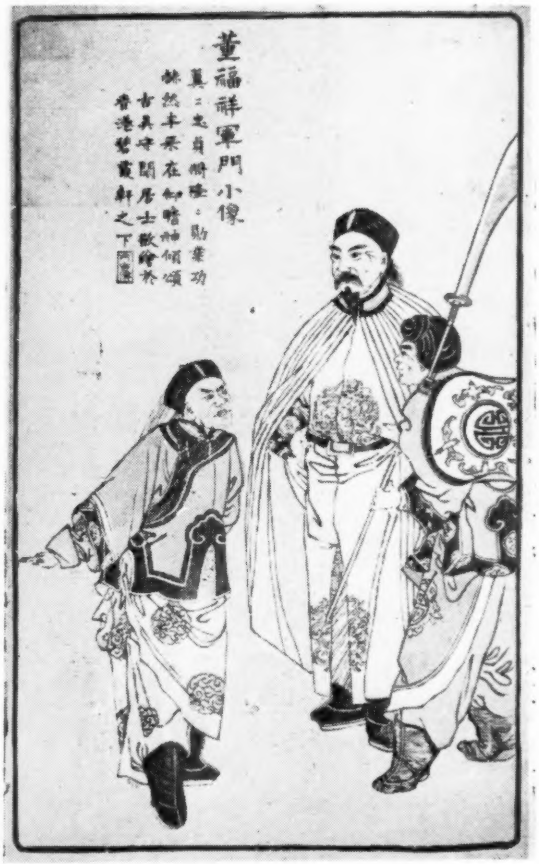
如上所述自从上海的石印年画盛行以后，苏州木刻年画就逐渐衰落，加上反动政府不重視民間艺术，因此到解放前夕，桃花塢年画早已名存实亡，一些从业人員，也都紛紛轉业。解放以后，在党的領导下桃花塢年画才重新获得了生命。早在1951年，苏州市文联就先后出版了“太平天国在苏州”和“桃花塢木刻年画选集”。苏州工艺美术研究室成立后，桃花塢木刻年画也是主要研究題目，并且先后搞过不少新的年画。在大跃进中創作的新年画，思想性、艺术性都有显著的提高。由于党的大力支持，桃花塢年画已开始走上了前所未有的蓬勃发展的道路。

---

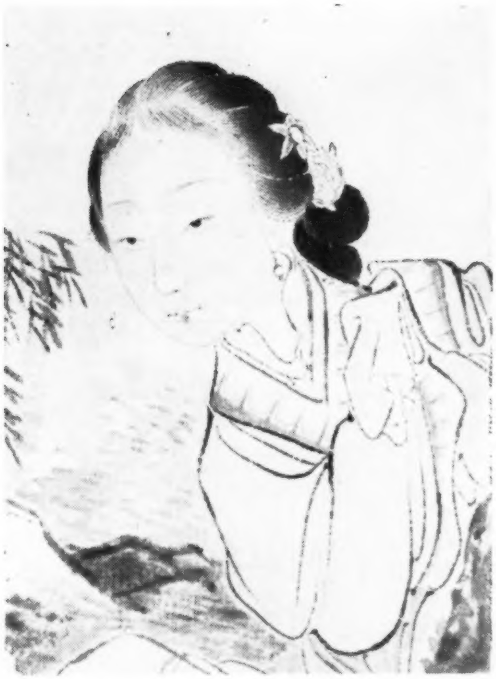
① 見西湖老人繁胜录

② 見东京梦华录和梦粱录

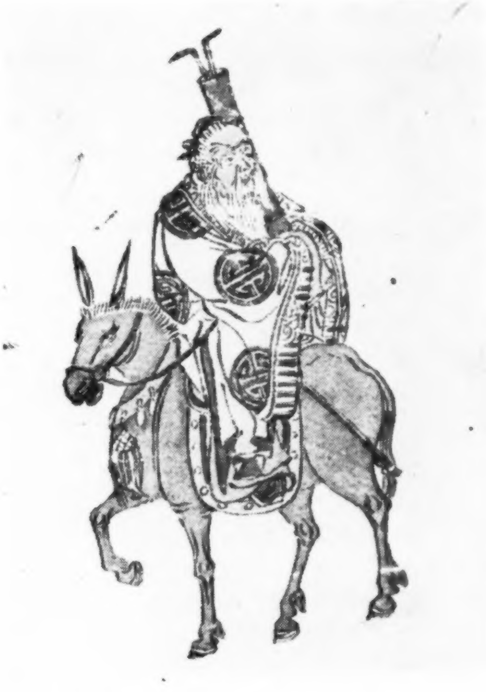
苏州年画


董福祥軍門小像
真〻之貌懈睦〻勳業功
赫然丰采在知嗜袖傾頌
古吳守閒居士敬繪於
香港碧蕙軒之下

董福祥画象

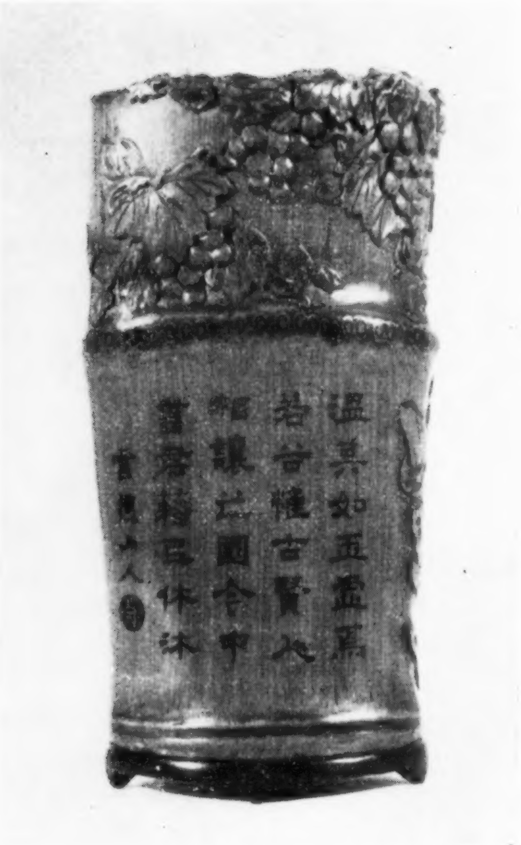


"沙相"

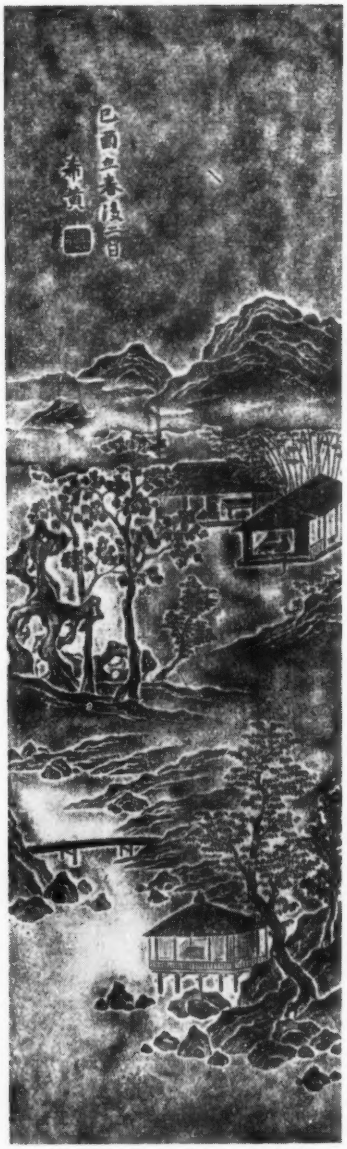


"福祿寿喜飞禽走兽"走馬灯之一

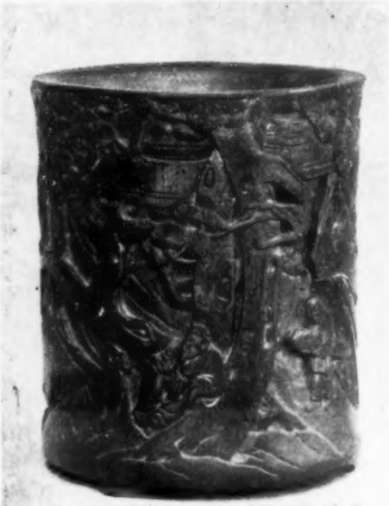
“竹 刻 艺 术”插 图 （文見30頁）



清邓云樵題刻葡萄蝗螂竹根小笔筒



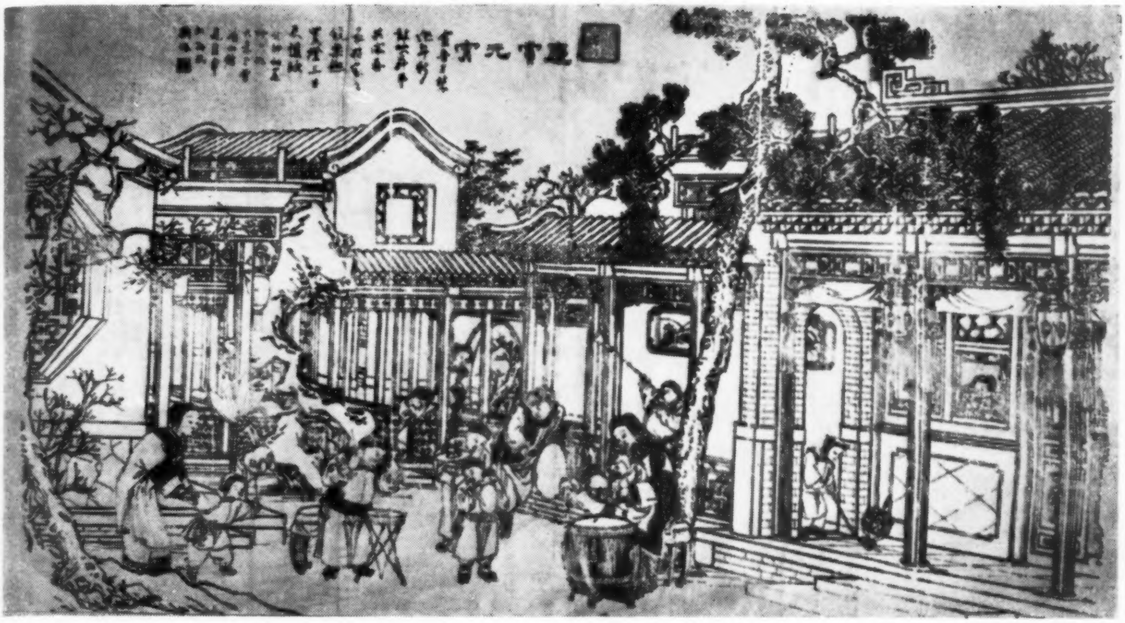
明张希黃刻山水竹臂格



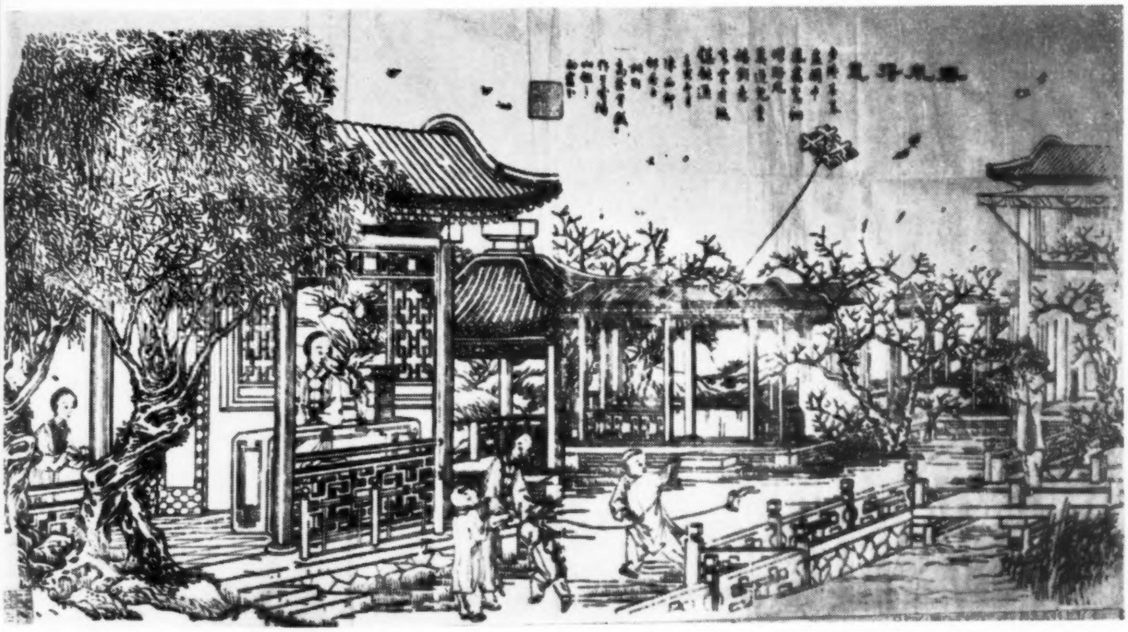
明朱三松松阴高士刻竹笔筒

明濮仲謙刻竹扇股

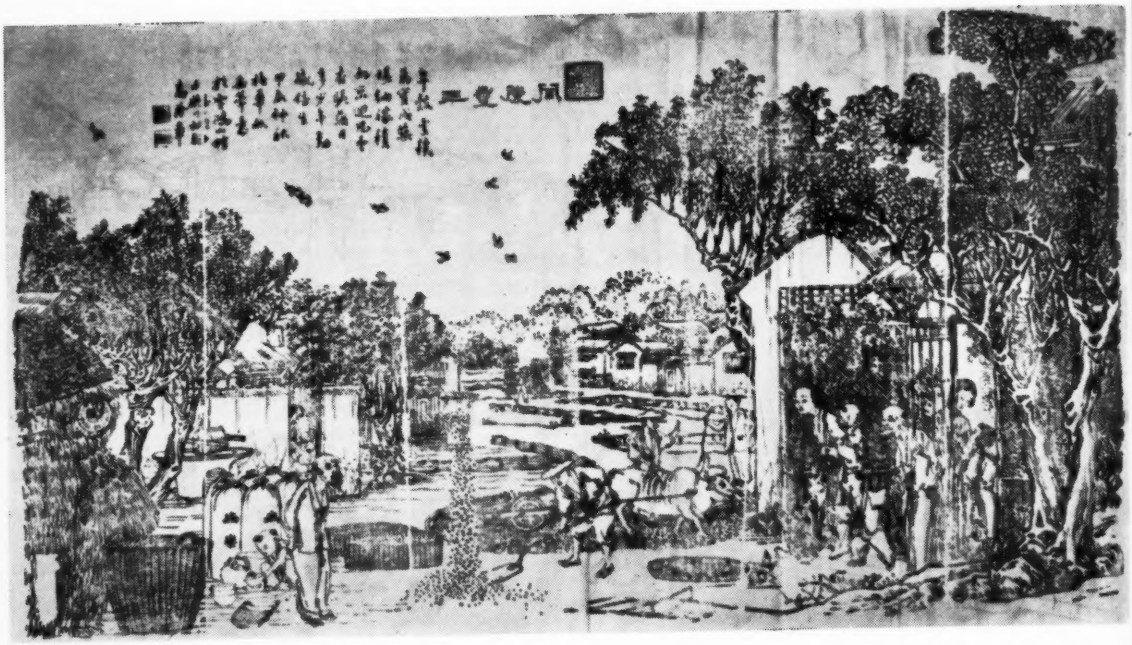
清代楊柳青年画



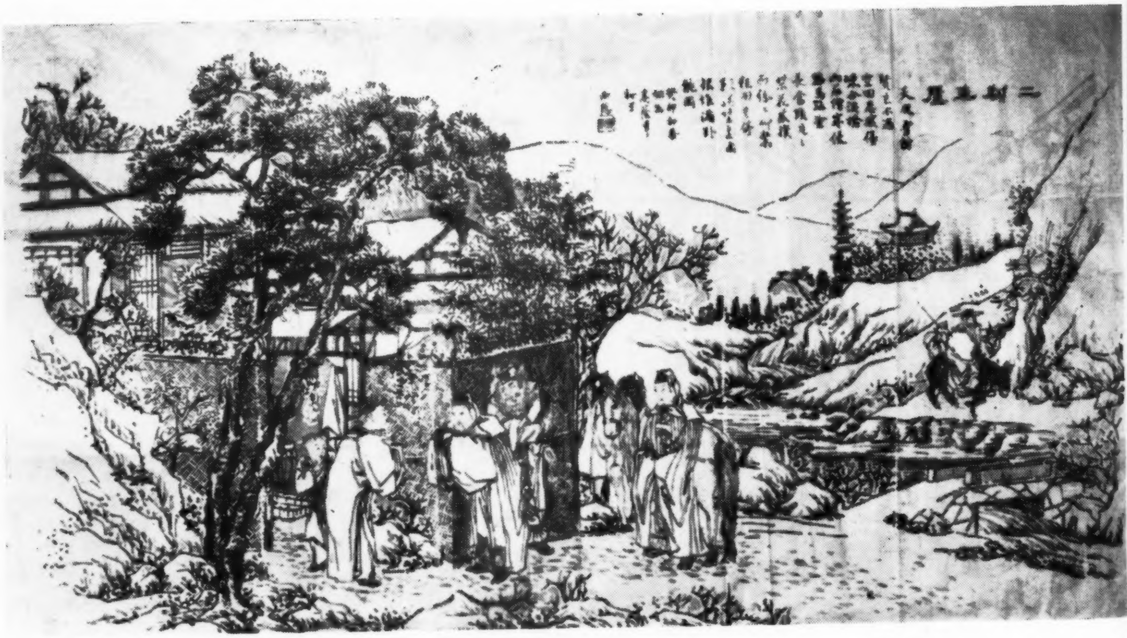
清代楊柳青民間画师高桐軒年画作品之一



高桐軒年画作品之二



高桐軒年画作品之三



高桐軒年画作品之四

民間画师高桐軒和他的年画

王树村

年画是我国具有优秀传統的珍貴艺术遺产之一，它的历史悠久，流行于民間，內容緊密地結合着社会現实，反映了人民的生活面貌。它在不斷地发展过程中，吸取了其他繪画艺术之长来丰富自己，逐漸形成为具有一种独特的民族形式的民間木版年画。

和其他民間艺术一样，这些年画都是劳动人民的創作，可是，在过去它是不被文人画家重視的，也很少有人对年画作品加以搜集整理。

在封建社会里，“画家“和”画师”两者之間的地位非常悬殊，对文人画的評价远高于“工匠画”之上。翻閱一下以前的繪画史，就可以知道历代的繪画一向以文人画为正宗，占正統地位，而那些有着优良传統的，創作上与广大人民現实生活密切联系着的千千万万的寺庙壁画家、民間年画家的姓名却始終默默无聞，不見記載。这眞是一件不公平的事！虽然如此，但有些民間技艺綜博、工巧超絕的画师和艺人，如大家所熟知的“样子雷”①、徐白斋②、刘鑾塑③以及泥人张④等，他們的生平业迹，却随着人民的爱好从口头流传了下来。这里想介紹一下民間艺术家之一，清末楊柳青年画画师高桐軒的簡历和他的年画作品。

高蔭章字桐軒，河北靜海楊柳青人。生于道光十五年(1835年)，卒于光緒三十二年(1906年)。他的父亲經商为生，略有积蓄，因此他在幼年时曾入村塾就学。十五岁时，偶于村南柳塘捕来一只青蛙，繫在窗前案上，展紙摹写，画完后，神态逼眞，邻里称奇，以后街坊四邻常在晚間找他画象，因此他逐漸对画象发生了兴趣。以后，他又不斷地到附近画店作坊暗习画工著色作画的方法，学习了老艺人的画訣，临摹了作坊画譜等，技艺日益增进，画象技术达到了相当成熟的地步。三十岁时(1864年)，他开始以专业画象为生。同治五年（1866年）高桐軒三十二岁时清廷詔楊柳青民間画师入內廷，为慈禧画象，当时总管“如意館”的总管是管金安，管金安領命到了楊柳青后，因索賄过高，画工无人敢应，不得已找到了新挂“笔单”⑤的高桐軒，”因此他到了北京宫廷中作画。画象时为了塡写背景，他并曾随管金安游覽过禁中三海胜迹，这对他以后創作年画中的景物格局是有相当影响的。自此以后，高即經常供奉“如意館”，并逐漸有了名望。

高平生为人严正坦易，自奉菲薄，好搜集古今名画，臨摹欣賞。在前代画家中他最推重唐寅、錢舜举，而認为仇英的画娇娆妍媚，久习令人笔姿骨軟。曾以五百金購得唐寅画一幅反复展观，后画被某豪紳强購而去。楊柳青是个风景不亚江南的美丽的地方，西堤十里垂楊，北岸柳田千頃，他的交游多是楊柳青一带的樵翁漁叟，农牧童竪。他很用功，平日在家中，或是握管作画，或是开卷讀書。六十岁以前这一段时期他主要是往来于京津，为人揭白⑥或作“行乐图”⑦。那时揭白画象，无論死者有无功名，都要穿戴緯帽花翎，朝服袍罩。但高未承师传，对这套服制式样又沒粉本，所以他聘来了北京一位画师焦达安同他合作，高专門画象，焦則只管塡腔作景。这时，高桐軒也常为年画作坊出些稿样，这些年画稿样都未署名，风格也还沒定型，究竟传下来的有多少，很难辨别。現在能够辨認出的共有四幅。这四幅原版刻于光緒初，光緒三十二年(1906年)“戴廉增画店”在改为“廉增敬記”后，又重新翻刻。解放前，这四幅版不幸被劈毁，現仅存四幅墨綫印样。从四幅画样来看，除人物刻划較清秀外，論笔力綫紋，还不够遒劲，情节的表达也不十分生动，大約他的作品最成熟的阶段是在六十岁以后。

光緒二十年(1894年)，高桐軒已六十岁，这时他开始集中精力专从事繪制年画并开設“雪鸿山館”画室。这里发表的四幅画样，都是他六十岁以后的佳作。此外我还收集到“三才”⑧形式的八幅，“貢尖”⑨形式的七幅，总共二十一种。假若将这些作品题材来排列一下，情况如下：

三才：踏雪寻梅、攜琴訪友、上苑仕女、灯前課子（以上拟古人詩意）；庆賞元宵（一）新春大喜、初二接神、庆賀新年（以上岁首节景）。

貢尖：春风得意、荷亭消夏、秋江晚渡、瑞雪丰年（以上四时景物）；三顧草廬、文姬归汉、瀟湘清韵、四美釣魚（以上小說故事）；庆賞元宵（二）、吉羊如意、加冠进录（疑缺一幅，以上吉祥瑞庆）；謝庭咏絮（疑缺三幅，以上名

賞雅聚)；同庆丰年（疑缺三幅，以上世俗生活）。可以看出他的作品多是四样一副。如果是这样，那么至少尚有七幅没有收齐。

到了光緒三十年(1904年)高桐軒已七十岁，他常去拜訪已往友好，并为这些友人画象，后二年死于楊柳青經堂庙前故宅。

綜观高桐軒一生传流下来的年画作品，虽然为数不多，但他的格調确与其他画师作品显然有别。最大特点是他吸取了文人画的长处，同时采用了传眞画象的写生方法来刻划人物形象；在点景布局方面，并能将平时所見自然景物，根据画意以写实的手法运用到画面中去，所以能到达"雅俗共賞"的境地。这对年画艺术的发展来說，是有进步意义的。如"同庆丰年"（光緒三十年，七十岁时所作）图中門外老媪、背小孩的少妇和負手而立的老叟，形象都和过去年画"五谷丰登"等題材中的人物形象有别，非其他画师所能及。其他象树木疏密参差之势，茅屋柴扉远近虚实之分，都运用写实手法，融合了中国山水画的皴、捽、擢、点等笔法，看去清新别致。"四美釣魚"(光緒二十九年六十九岁时作)一图，取材于紅楼梦，画中的曲檻迴廊，朱拦粉壁，漏砖花墻以及湖石庭树等等布局，注意到切合故事发生的环境。另外一幅"吉羊如意"(創作年月未詳)，画中的层楼飞閣，酷似北京北海画舫斋前移来的，总之，画中景物，十分引人入胜。这类題材的布景，无疑是作者根据自己的亲身見聞从事創作的結果。

高桐軒对历史小說題材的故事情节的描写，也是非常深透入微的。就以"二顧茅廬"（光緒二十九年春六十九岁时作）一图来看，图中仅用深山古寺，松竹泉石的远景，便把隆中"猿鶴相亲，松篁交翠"的寂然境界，全部烘托出来。这还在其次，最生动的是画中的人物相互顧盼照应的神情姿态，更加强了故事的眞实性。如籬前刘备和諸葛均作拱手相互問答状，似在告别，刘备身后的张飞，貌似褊急，左手按劍，右手回指，如說："問他則甚，风雪甚紧，不如早归"。故事中沒有关羽的戏，所以画中将他和三匹坐騎处理在一起，一旁搭手呆立；小桥对岸，暖帽遮头，騎驢遥望的黃承彥，正与籬門前张口伸指的童子相呼应，童子好象在呼喊"老先生来也"。全图繪声繪色地把二顧茅廬中的全部故事情节，巧布在一起。这幅画的艺术水平相当高，在年画如何繼承、发揚民間繪画优秀传統問題上，具有一定的參考价值。

高桐軒在繪画外还兼善詩詞，他的画面題詞，

楊柳青的木版年画

徐 静 修

楊柳青木版年画，从明代崇禎（公元1628—1644年）間开始印制，到了清代雍正、乾隆年間更加繁荣。光緒十年时（公元1885年）是木版年画极盛时期，年画成为我国过年过节时不可缺少的一种民間艺术品。

光緒二十六年以后，在帝国主义的压迫下，以及国內反动派的摧残下，木版年画的銷行情况一落千丈，不少老版子已被当作柴烧，楊柳青年画从此一蹶不振，年画店停业了，画工們不得不被迫轉业，那时即使有些旧版仍在翻印，因无力經營，只好因陋就簡，以致綫紋模糊，色彩重浊，大大的損坏了原有的艺术面貌。加以清代末期，石印方法輸入中国，楊柳青木版年画的銷印受到了影响，逐漸趋于衰落。

解放后，民間艺术受到了政府的重視与支持，楊柳青木版年画，又获得了新生，成立了画业生产合作社，画工們发揮了艺术天才，为广大人民制作出很多优秀的民間年画，丰富了人民的文化生活；同时，还受到国外的欢迎。

楊柳青年画，多取材于象征吉祥、喜庆、欢乐、美好的民間传說或戏曲历史故事，通过民間年画的許多寓意与象征的描写，表达了劳动人民对幸福生活的迫切願望与他們的聪明智慧，在这些年画中也歌頌了敢于反抗統治者的英雄人物。

楊柳青年画制作方法的主要特点是采用木版印刷、人工墳色。在繪画的风格上，除繼承了中国古代版画艺术的优良传統外，还接受了宋、元、明的繪画传統和清代画院的影响，构图丰滿，筆法匀整，在色彩的运用上鮮艳、明快，显得輝煌富丽，光彩照人。

浅显易解。例如“同庆丰年”的题詞：“年谷丰穰万宝成，筑場納稼积如京，迴思望杏瞻蒲日，多少辛勤感倍生。”假借詩句告訴了人們：别看谷粮滿場，年景丰收，但若回顧一下春夏三五月間，不知农夫們付出了多少辛劳的血汗，才換来了这么一个丰收的年景。如果画家对农村生活没有深刻的認識，画家对农民没有眞实的感情，是不可能写出这些詩句的。

总之，出自民間的画师高桐軒，与劳动人民有着密切的联系，他的技艺，主要是以辛勤不倦的創作中成長起来的，在他長期从事繪画实践过程中，对于作画也掌握了一套規律和經驗。他說：“写物要抓神，写神先画人，画人不可离开法度（画訣、画譜等）”。又說：“写形容易，形分品流（性格、身份）則难。”这些心得，后人没有注意搜集整理，实屬可惜。他一生的作品大部都是为私人画的传影“揭白”或“行乐图”，所以頗难搜集，从搜集到的二十一幅晚年年画作品来看，画家是将其一生之所長（传眞、山水、人物）集中地表現在这些作品中；这些作品代表了他的整个艺术风格。同时，也代表着楊柳青年画在发展过程中所起的新变化，这个变化意味着年画将要突破过去在描繪形象上的定型化，向前迈进一步，即以形象刻划来加强年画內容的感染力，但当时楊柳青年画行业已漸衰落，画师遺留下来的这部分作品已不可能再起什么推动作用，而成了楊柳青年画发展史上較有典型意义的資料。

---

① 雷起龙，元延祐年間人，后代累世供职清廷样式房，凡宫室、服飾、用具等，多先由雷氏繪图設計，故称“样子雷”，遺有“雷氏大成总譜”。

② 徐廷琨，号白斋，順天府大兴人，清乾隆四十二年生(1777年)，咸丰三年(1853年)年卒，为北京著名的画灯艺人。

③ 刘鑾即刘元，张船山太守有刘鑾塑象歌云：刘鑾十指恐非指，摶土为神神不死(蝶堦外史)。按北京东岳庙諸神，传出自刘鑾之手。

④ 泥人张名长林，字明山，以捏塑世其家，捏作戏出人物，各班角色，形象逼眞，远近馳名。而为人作小照，尤其长技，只須与人对面坐談，摶土于手，不动声色，瞬息而成。面孔径寸，不仅形神逼肖，且栩栩如生，鬚眉欲动，观者莫不叹絕。(津西杂記)

⑤ 即稿費价格表。

⑥ 即人死后的画象，出殯时悬于影亭上面，也叫“喜神象”。

⑦ 即游閑宴乐的图象。

⑧ 指体裁尺幅而言，即一整张粉帘紙，橫割三开，通常是 61 公分× 37 公分。

⑨ 同上，即整张粉帘紙尺幅大小（183公分×117公分）。

考古工作座談会在京召开

今年1月下旬，在北京中国科学院考古研究所召开了考古工作座談会。座談会由1月19日开始，26日結束，前后共历时8天。出席座談的有北京市、山东、甘肃、山西、河北、河南、陕西、四川、广东、湖北、湖南等省（市）文物机构及南京博物院、北京大学、西北大学、古脊椎动物研究所的代表。会議就如何編写新中国十年来的文物考古成就，建立馬克思列宁主义的新中国考古学体系，并发起成立中国考古学会、及今后文物考古工作大协作問題交換了意見。

座談会上，中国科学院考古研究所尹达付所長首先发言，尹达同志指出十年来的考古成就是空前的，重要的发現遍及全国，因此，必須組織起来，共同动手才能搞好“十年”的写作工作；关于考古学体系問題，在过去半封建半殖民地的情况下，由于种种条件的限制，不可能建立起一个完整的体系来，这个任务必須由我們来完成；在“十年”的写作中，在建立新中国考古学体系中以及在今后一切工作中，必須繼續貫徹两条路綫的斗爭，对于資产阶級思想批判的方針是：“立中有破，且立且破”；考古工作必須要走群众路綫，必須大力推，尽力推，把知識普及下去。接着文化部文物局王書庄付局长、古脊椎动物研究所裴文中先生等就文物考古中配合基本建設、大协作、“重点保护、重点发掘”、“厚今薄古”及过去旧石器时代研究中所存在的資产阶級思想等問題作了发言。与会代表就以上发言进行了討論。

以后，即由各省（市）代表报告各省（市）十年来的文物考古工作的成就。从各地报告中可以看出十年来的文物考古的成就是巨大的，仅河南一省就发掘了古代遺址五万平方米、古墓6400座、出土文物147,000件，数以若干万計的陶片还不計算在內，山东一省普查就发現了遺址1008处、古墓4805座、古建867处、石刻5658处、收集文物23,687件。

此外，座談会还就建立新中国考古学体系問題进行了討論，一致同意发起中国考古学会，并推荐在京有关单位开始籌备。会議在1月26日結束，尹达同志就会議上所提出的古为今用、文化名称、重点遺址、科学規格、普及与提高以及編写报告等等問題作了重要发言。（启益）

宫灯

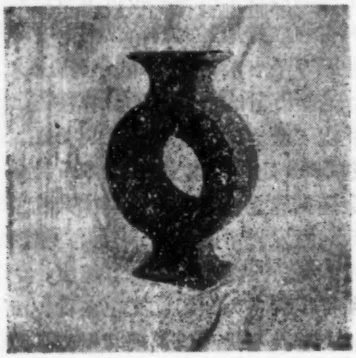
单士元

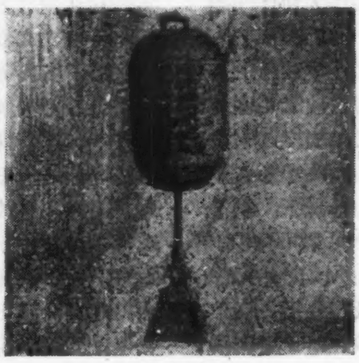
宫灯是我国手工业制作的特种工艺美术品之一，在世界上享有盛名。从“宫灯”的名字来顧名思义，是皇宫中的灯，是封建統治阶級的玩意。但这种工艺品的制造却是出之于智慧的劳动人民之手，各种造型不同的灯和我国建筑形式极为調和，悬挂或陈設在室內能把室內美化。宫灯的历史由来已久，从八世紀以来即已盛行。发展到十七、八、九世紀，种类就更多了。除皇宫外，朱門官宦、富商大賈，都爭奇斗胜，競尙新奇，可以說是：“流风所及至于閭巷，”了。它的来源大概由于灯节观灯所起。

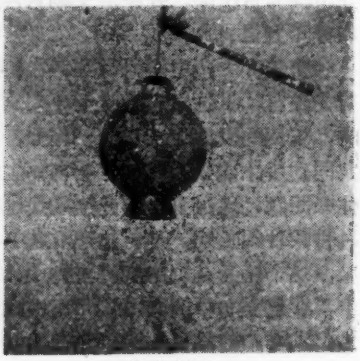
相传道家把农历新年第一个月亮圓的日子正月十五称为上元，民間习俗又把这天夜晚称为元宵。由于新年刚过，人們玩兴犹浓，农事也还較清閑，因而把这天也看作为节日，叫作元宵节。但这个节日不是賞月而是玩灯，所以又叫灯节。灯节的习俗在很早就开始了，大致从八世紀唐代以来，一般是三天，据說宋以后增为五天。历史上所謂“金吾不禁”的日子，就是指着这个节日①。因为在灯节时，老百姓可以比較尽情的玩乐一次，連平日专門欺压人民的官府在这个节日里也略为放松一些，所以称为“金吾不禁”。封建时代的御用文人把这事还要歌頌一番，写出了“与民同乐”和“普天同庆”的諛詞。其实何尝是这样，实际灯节的热鬧是在都城大邑，大金吾的官不就是皇帝京城中的特务头子么！据文献記載，唐明皇元宵节在上阳宫大陈灯影，从禁城一直到宫廷，用綵絹作灯楼二十間，高百五十丈，上面悬挂珠玉金銀的穗墜，微风一至，金玉交响，如同音乐一般，这是多么豪华的举动②！李隆基这种享受眞是千百万农民数年粮呵！宋代的皇帝每年在元宵节支搭彩山楼，安設影灯③。明太祖朱元璋刚刚建都南京，在元宵节里就在秦淮河水上燃放水灯万支④！永乐朝在午門大立鼇山灯柱⑤，在东华門外并开辟专区悬灯，无論貧富均制巧灯相互貿易，称为灯市。現在北京还有“灯市口”的街道⑥。在宫中，由旧岁腊月二十四日至新正灯节，各宫都大悬宫灯，宫眷还穿上灯景图案的宫装⑦。清代王朝，每年灯节活动更是不讓前代，官商竞賽轟动京城，工部花灯最为出名，人人称道。这些，正如旧剧里灯官报灯时所說：一时哪里数得清。至于广大劳动人民是怎样度过这个节日呢？且用宋朝的故事来回答。宋朝福州太守蔡君謨在灯节日令民間每家点灯七盏，穷苦的百姓哪有力量承办，当时有个文人在大灯上題詩一首，写道：“富家一盏灯，太仓一粒粟。貧家一盏灯，父子相对哭。风流太守知不知？犹恨笙歌无妙曲。”这是代表被压迫人民的呼声，反映了統始阶級残酷剝削的。

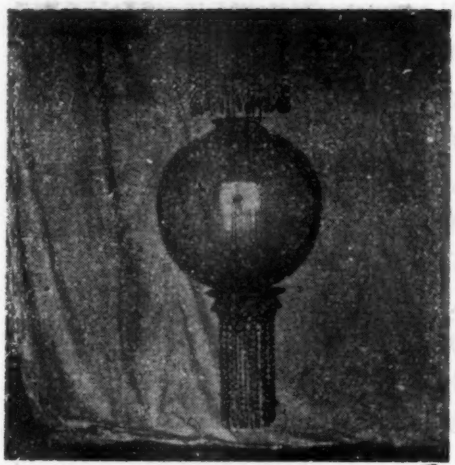
故宫明清万寿灯石座

現在我們不再繼續叙述宫灯的历史，来談談宫灯在工艺上的价值，介紹古代劳动者的优秀創造。有了上面所摘录的片段故事，对于現存的十七、十八、

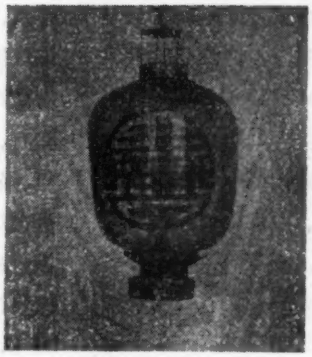

瓶式灯


双喜牛角灯

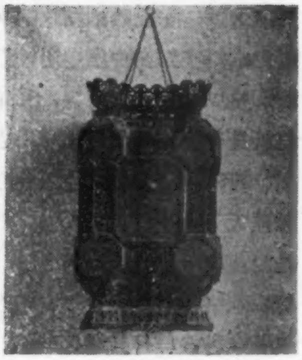

寿字提灯



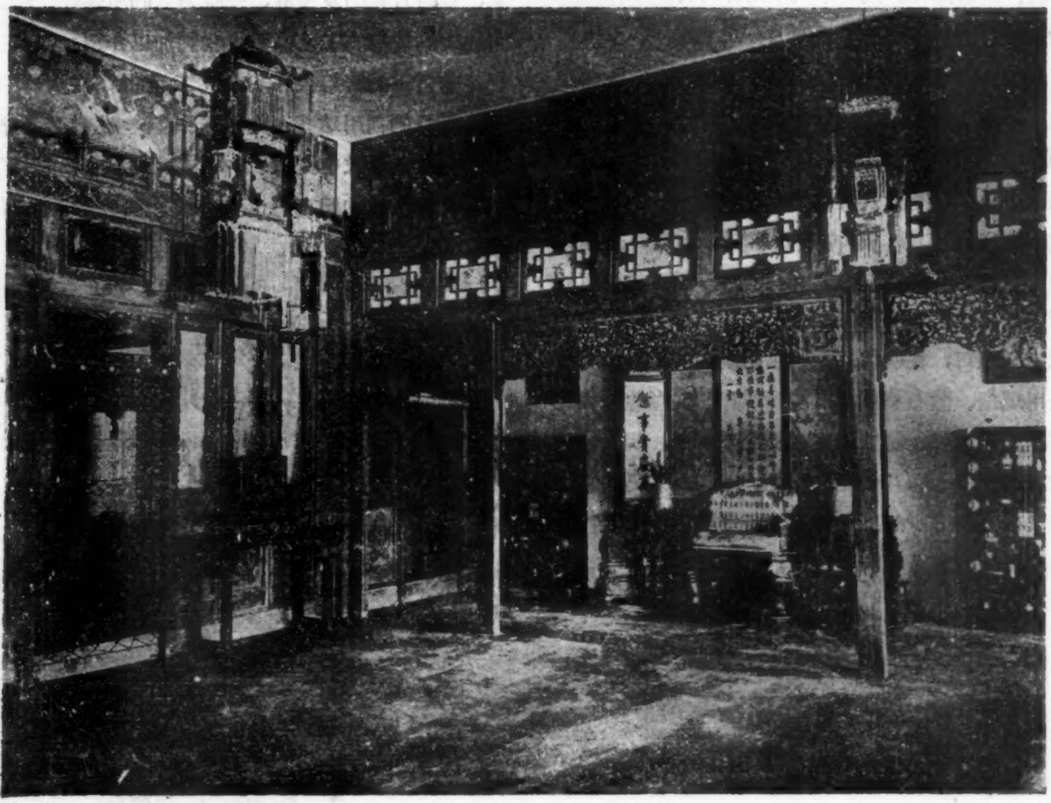
宝珠式挂灯



圓寿字灯



五福灯



故宫养心殿悬挂宫灯情况

十九世紀的宮灯，比較好作說明。历史上最后一个王朝——清代，每年在宮中立天灯、万寿灯，在宮殿丹陛上下，安置雕刻精致的汉白玉台座，把高大的雕龙木灯柱立在台座中用鉄栓穿固，灯柱上設挂灯联，墜以金銀珠玉灯繐，眞是火树銀花一样，这种灯就是唐、宋时代灯楼鼇山之类。此外在宮殿廊廡上、丹陛栏杆上和宮苑永巷之間，都是悬灯結綵，悬挂天下太平灯、普天同庆灯、万寿无疆灯等。这是封建統治阶級所最喜爱的灯。还有福字灯、寿字灯、双喜字灯、大吉灯、長方胜灯、葫蘆灯、魚瓶灯以及多种多样什錦装飾的灯，布滿了皇宮，称得起是“普宮同庆”，老百姓那能得見！王朝里还有灯官負責掌管，在政府机构有工部，在皇宮机关有內府。宮灯制作有造办处，征集天下良工精心制作。有的是用細木为架框，雕刻花紋；或以雕漆为架框，鑲以紗絹或玻璃或玻璃料絲，在上面还細繪图画山水人物、花鳥、虫魚、博古文玩或戏剧故事，晚間紅烛輝映，灯影流光。还有牛角明灯和竹骨絹紗，形式圓形的挂在殿廷間如宝珠明月，工艺之巧，令人贊叹。制作这些种类宮灯的技术由来已久，文献記載說錢塘龙华寺旧藏藕絲灯是南朝梁武帝时物（公元502年）。所謂藕絲，实际是紋飾华丽的上錦，上面繪画佛教故事，有天人神鬼龙象宮殿等等。記載上說这个灯“穷极幻妙，奇特不可名状”。此外，还有絹囊无骨灯，光亮如琉璃球。由此可見，后世絲絹灯的历史渊源已有一千多年了。玻璃絲制作的灯，早期称为料絲灯，在明代以云南昆明制作的为最佳。它是用瑪瑙、紫石英搗成屑块，煮腐为粉，用北方天花菜水調制成絲。制成的宮灯极晶瑩可爱。現在我們所看到的十七、八世紀的絹灯、玻璃灯是仍其制法而又有发展进步的。这些灯除日常宮殿照明悬挂之外，其余大部分在灯节过后，都入专庫收藏。在北京故宮里有灯庫的建筑。在那里保存有挂灯、壁灯、桌灯、提灯、带把灯、戳灯和喜庆典礼用的仪仗灯。

故宮明清万寿灯柱

宮灯是古代智慧巧匠在居住照明上优秀的創造，如楼灯的制作，在唐代有巧匠毛順。在明代有制料絲灯的名手錢能，还有擅制巧灯的包壮行。若加探索还有見于著录的更多的人物，那些不传姓名的能手，就不知道有多少了。这种手工艺千余年来，日新月异的发展着，一直为人們所爱好，这种有优秀的传統的工艺品值得我們加以介紹。二、三百年前留下的宮灯很好的古代工艺品，在今天更有待于我們利用这些实物推陈出新，設計創造出在社会主义建設中更适用、更美观的灯来，而这些具有文物价值的旧宮灯也将起到了古为今用的作用。

---

① 古今图書集成引事务原始，元宵不禁夜从汉即开始。

② 古今图書集成引影灯記。

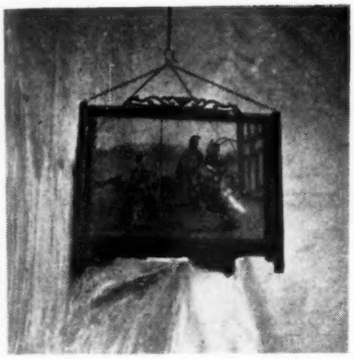
③ 宋史礼志。

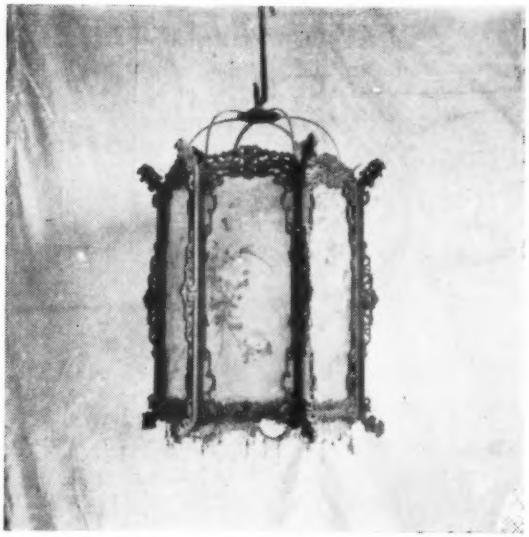
④ 續文献通考。

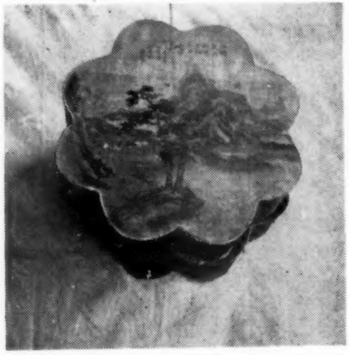
⑤ 皇明通紀。

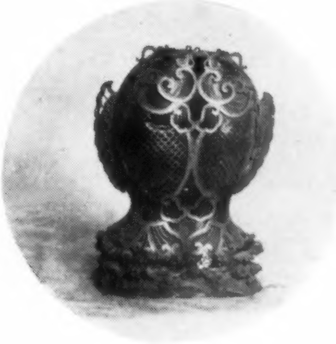
⑥ 帝京景物略。

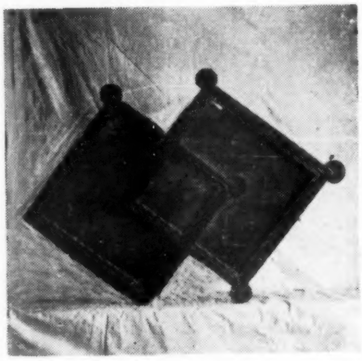
⑦ 明宮史。

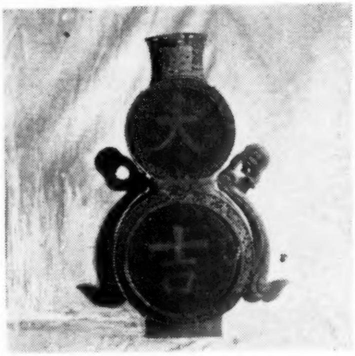

戏齣挂灯


六角挂灯

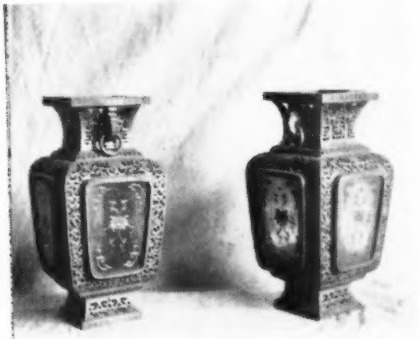

山水壁挂灯

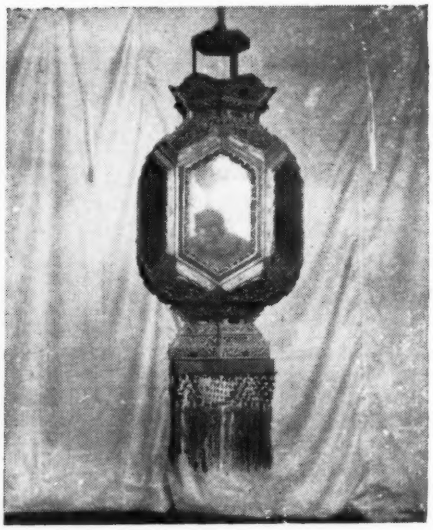

双魚灯


方胜灯

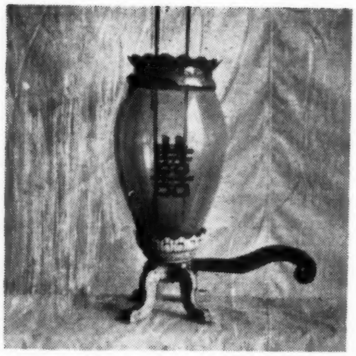


大吉葫蘆灯

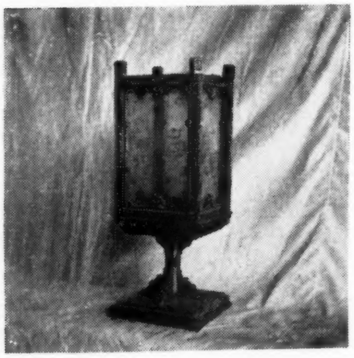

瓶式桌灯



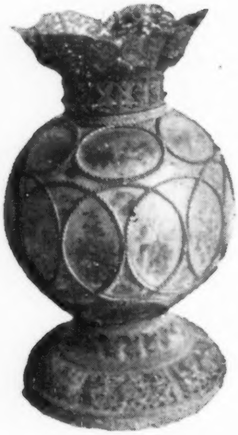
珠穗挂灯



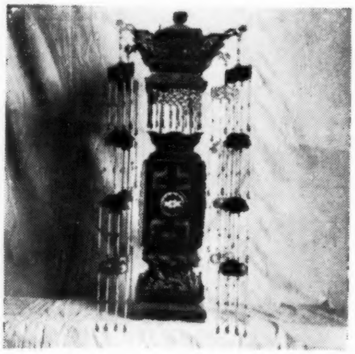
双喜把灯



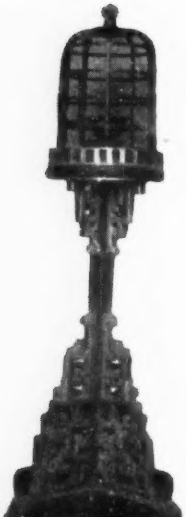
方戳灯



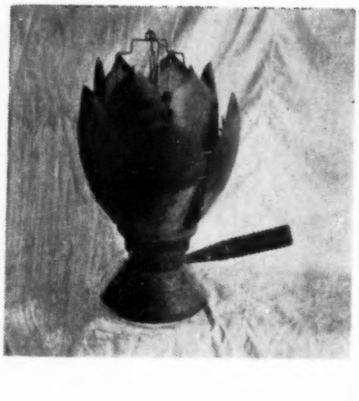
瓶式灯



珠穗挂灯



戳灯



花瓣式把灯

风筝小記

徐家珍

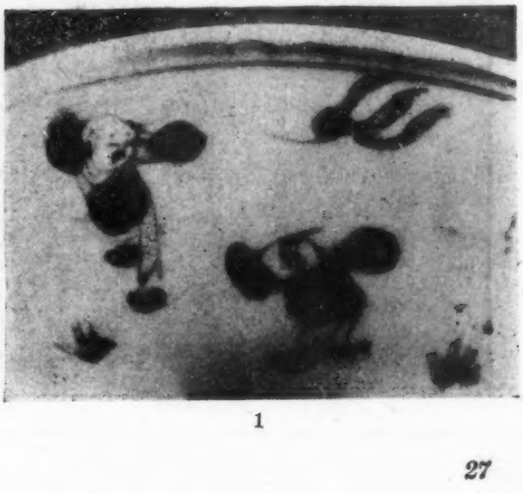
“风筝”是一种娛乐品，特别是小朋友們最喜欢它。例如上海博物館所藏明万历青花瓷碗(图1)，腹部的周围描繪着各式各样的嬰戏图，其中就有一个兒童正在放风筝，风筝上飾着几根紙带，迎风飞舞。另一兒童双臂向外张开，作抬头观看之状。又如清末吳友如画宝里也有一幅图（图3：見吳友如画宝第一集下古今人物图第四十幅)，画着五个兒童，在作放风筝的游戏，两个兒童已經把风筝放起来了，其中一个兒童，双手拿着籰子（繞綫工具)，还在放綫，在他們两人中間，又站着一个兒童，抬眼遙望风筝凌空而去。另一兒童，則坐在地上接綫，准备把风筝放起，对面还站着一个兒童，正低头注視他的接綫动作。这两幅图都充分显示了孩子們对此的爱好。

风筝的式样，单在紅楼梦第七十回里所看到的，已有多种，有人形的，也有沙雁形的，还有蝴蝶形、魚形、螃蟹形等。現在当然更多了。每年春天我們都能看到各式各样的风筝在天空里高翔。有的还能发出悅耳的声音。不过最初怕只有一种无声的鳥形的风筝，当时称做“紙鳶”。

这种“紙鳶”的起源，据宋高承事物紀原（卷八岁时风俗部第四十二）“紙鳶”条說：“俗謂之风筝，古今相传云，是韓信所作，高祖之征陈豨也，信謀从中起，故作紙鳶放之，以量未央宮远近，欲以穿地隧入宮中也，盖昔传如此，理或然矣。梁太清中，侯景攻台城，內外断絕，羊侃教小兒作紙鳶；藏詔于中，簡文帝出太极殿前，因西北风放之，冀得达援軍，賊謂是厌胜，又射下之，見馬总通历云，然其事初一見于此，証知其审为韓信造矣。”紙鳶似乎是汉初韓信所发明的。但明郎瑛七修类稿（卷二十二辯証类）“紙鳶”条說：“紙鳶本五代汉隐帝与李业所造，为宮中之戏者（見李业传)，而紀原以韓信为陈豨造，放以量未央宮之远近。又曰侯景攻梁台城內外断絕，羊侃令小兒放紙鳶，藏詔于中，以达援軍，二說俱不見史，且无理焉，綫之高下，岂可計地之远近，羊侃又何必令小兒放之，放之而紙鳶之墜，又可必在于援軍地耶？其为李业所始无疑。”事物紀原引馬总通历所記梁太清年間“放紙鳶”事，以为“其事初一見于此”，就能“証知其审为韓信所造”，这是十分不可靠的，我們不能信从。而元林坤誠亝杂記（卷上）說：“韓信約陈豨从中起，乃作紙鳶放之，以量未央宮远近，欲穿地入宮中。”明王三聘古今事物考（卷一）也說：“汉高祖之征陈豨也，韓信謀从中起，故作紙鳶放之，以量未央宮远近，欲穿地隧入宮中，今謂之风筝。”則显然都是受了事物紀原的影响，更不足为据了。

新五代史（卷三十汉臣传第十八）李业传說：“（隐）帝方与业及聶文进、后贊、郭允明等狎昵，多为廋語相誚，戏放紙鳶于宮中。”則五代汉确实已有紙鳶，但是否如七修类稿所說，从那时才开始有呢？据唐李冗独异志（卷中）說：“梁武帝太清三年，侯景反，围台城，簡文与太子大器为計，縛紙鳶飞空，告急于外。侯景謀臣謂景曰：此必厌胜术，不然即事达人，令左右射之，及墮，皆化为禽鳥飞去，不知所在。”唐去六朝梁不远，他的話似乎可以相信，但这書所記多怪誕不經，如果仅此一条孤証，其言也还不能无疑。好在馬总通历（卷第七）也說：“侯景反于寿阳，遂济江，围台城，……侯景攻围日急，內外断絕，有羊車兒献計作紙鴉（疑是“紙鳶”之誤)，系以長繩，藏敕于中，簡文出太极殿前，因西北风而放，冀得書达援軍，群賊駭之，謂是厌胜之注，又射下之，其危急如此。”馬总也是唐时人，两說相互参看，“紙鳶”在六朝梁时已有，大概是不錯的。而“紙鳶”事，旣見于唐人的記載，那么，至迟唐代确有此物，是可以深信无疑的了。

“紙鳶”在当时也称“风鳶”，新唐書田悅传（卷二百十藩鎭魏博列传第一百三十五）說：“（悅）攻临洺将张伾，伾固守食且尽，……有詔河东馬燧、河阳李芃与昭义軍救伾，三节度次狗明二山間，未进，伾急以紙为风鳶，高百余丈，过悅营上，悅使善射



1

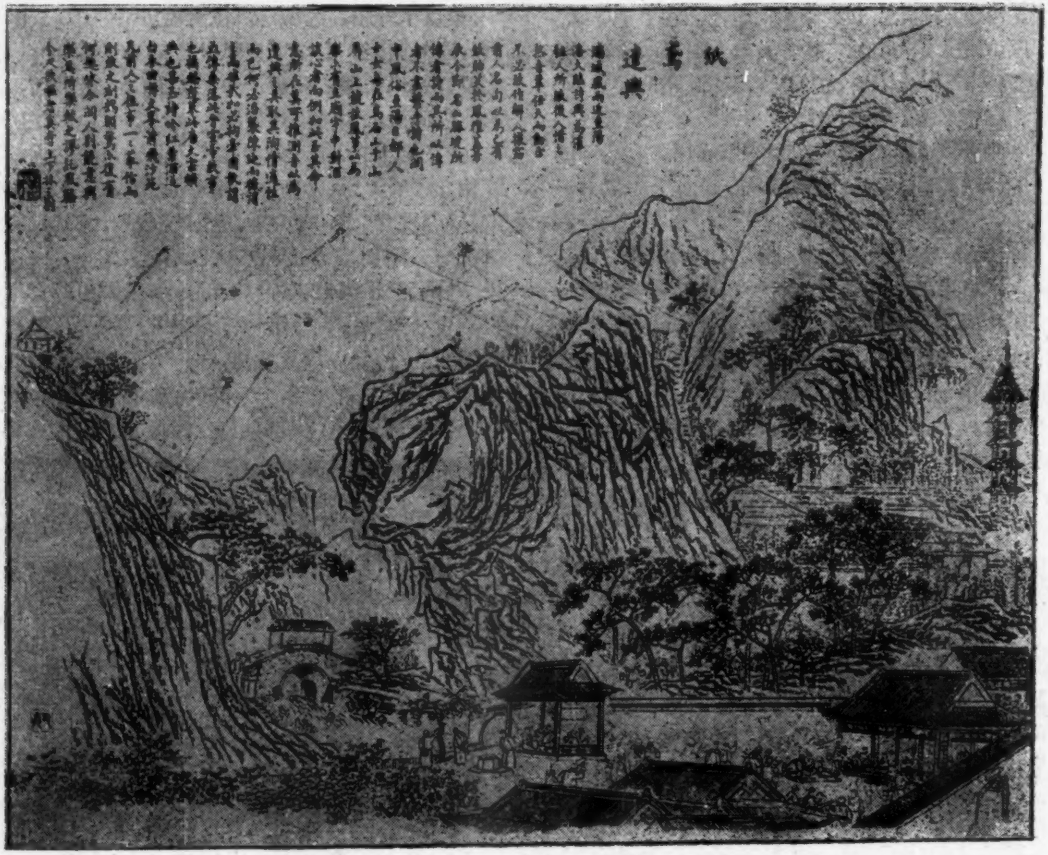
者射之，不能及，燧营謀迎之，得書，言三日不解，帖洛士且为悅食，燧乃自壶关而东，破卢疃，战双岡，禽賊大将卢子昌，而杀朝光，悅遁保洹水”。所謂“以紙为风鳶”，“风鳶”就是“紙鳶”。明詢蒭录（撰人不詳），“风箏”条說：“紙鳶又名风鳶”可証。可是从上述的一些材料看来，那时的“紙鳶”并不是娛乐品，而是战时传达消息的工具。我想“紙鳶”本来該是一种娛乐品，但当被困危急时，偶然利用它传达消息，也不是不可能的。

又“紙鳶”俗呼“鷂子”，明郎瑛七修类稿“紙鳶”条又說：“紙鳶俗曰鷂子者，鷂乃击鳥，飞不太高，拟今紙鳶之不起者。”但明徐渭风鳶图詩（青藤書屋文集卷十二）“我亦曾經放鷂嬉，今来不道老如斯，那能更駐游春馬，閑看兒童断綫时。”“放鷂”而能“断綫”，其飞翔之高，也可想而知。足証“俗曰鷂子”，并不是“拟今紙鳶之不起者”。按鳶形似鷂，鷂則俗呼鷂子，故又称“紙鳶”为“鷂子”。

有声的“风箏”，是从无声的“紙鳶”发展而来的，詢蒭录又說：“初五代汉李业于宮中作紙鳶，引綫乘风为戏，后于鳶首以竹为笛，使风入作声如箏名（“疑是“箏鳴”之誤），俗呼风箏。”察其語气，由无声的“紙鳶”，发展成为有声的“风箏”，好象是起于五代。但高駢风箏詩（宋尤袤全唐詩話卷五引）：“夜静弦声响碧空，宫商信任往来风，依稀似曲才堪听，又被风吹别調中。”高駢是唐末李儇（僖宗）中和年間人，从他所詠的“风箏”看来，指的是“紙鳶”的别名，而不是一种乐器，則唐末已有能发声的“风箏”了。

“风箏”的作法，据前引新唐書田悅传說：“以紙为风鳶”。及前詢蒭录所謂：“……李业……作紙鳶，引綫乘风为戏。”来看，大概最初是用紙剪成鳥形，粘在細竹上，再系以綫。正因为它是用紙剪成的，故称“紙鳶”，又因为它是乘风高翔的，所以又称“风鳶”，后来发展到“于鳶首以竹为笛，使风入作声如箏名（鳴）”因名“风箏”。这就是从“紙鳶”、“风鳶”而称为“风箏”的由来。

“放风箏”的游戏，一般是在春天进行的，这在明清人的詩里，是不胜枚举的，单在明徐渭风鳶图詩二十五首（青藤書屋文集卷十二）里，就能看到好多首是有关春天的。現在先举二例：其一：“縛

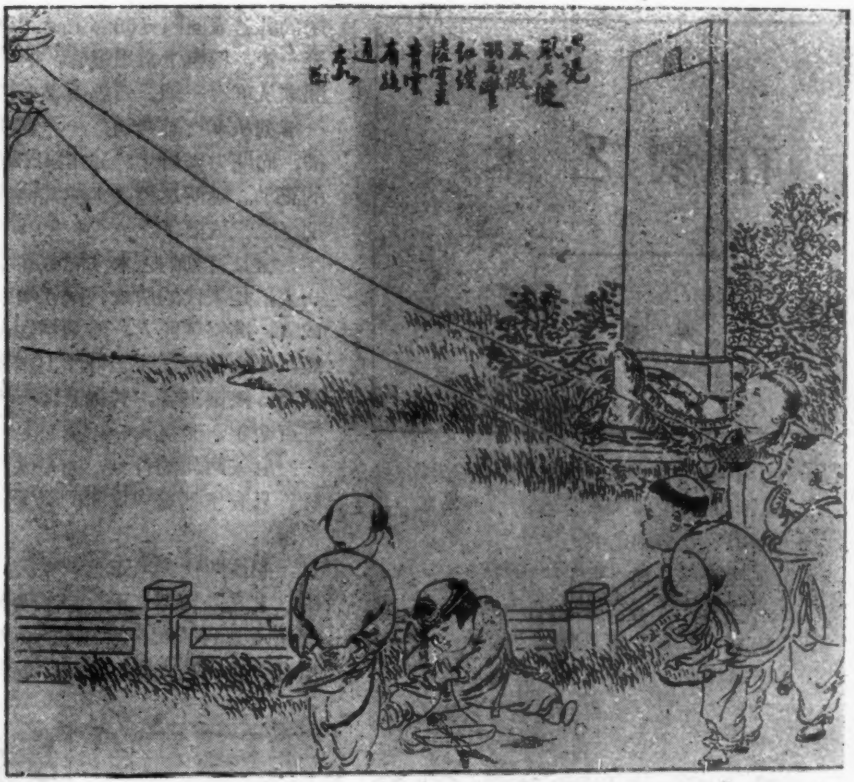


2

竹糊腔作鳥飞，崩风墜雨烂成泥，明朝又是清明节，斗买餳糠柳市西。”其二：“江北江南紙鷂齐，綫长綫短迴高低，春风自古无憑据，一任騎牛弄笛兒。”

另外，明正德年間日人法桥寺島良安所編的和汉三才图会（卷第十七嬉戏部）“紙鳶”条引辨色立成說：“以紙为鳶形，乘风能飞者也，……春月小兒多弄之。至大者，大人以为戏。”日本受我国文化影响很深，“风箏”传到那里，也就成为“春月小兒”的游戏品了。其所附“风箏”图的式样，和前述“瓷碗”上的“风箏”相仿佛。

曹雪芹紅楼梦第七十回也說：“时值暮春之际，……丫头們听見放风箏，巴不得一声兒，七手八脚，都忙着拿出来，……搬高櫈，捆剪子股兒（放风箏时，在竹竿上端，斜捆一个小棍，成为剪子股形状，在交叉处，挑起风箏綫，以便抖放），一面撥起籰子来。”这里所描写的“放风箏”的事，也在春天。



3

但是也有在秋季重阳日放风箏的，吳友如“紙鳶遣兴”图（图2：見吳友如画宝第十集风俗志图說上第二十六幅），上自題：“閩中风俗，重阳日都人士女，每在烏石山于山屏山上，竞放风箏以乐。”这大概和重阳登高的习俗有关，当然，福建地处南方，春季的风力不宜作放风箏的游戏，恐怕也是一个极重要的原因。

倡議書

我們博物館事业和全国各項建設事业一样，在党的領导下，在总路綫的光輝照耀下，取得了輝煌的成就。我們正以冲天干劲，以一天等于二十年的豪迈精神，奋勇前进，特别是在整风胜利的基础上，大大的提高了我們共产主义觉悟和风格。

为了响应在南昌召开的全国地志博物館、革命紀念館館长会議的号召，我們从整体利益出发，发揚共产主义风格，即以全部有关太平天国及捻軍文物的館藏原件，送往南京太平天国紀念館，供选择采用，以支援全国唯一的紀念太平天国的专館。同时也向全国各兄弟机构倡議，发揚共产主义协作精神，将原件送往該館，換回需用之复制品。特此倡議。

山东省博物館
江苏省文物管理委員会
江苏省博物館
南京博物院
南京市文物保管委員会
南京市地志博物館

竹刻艺术

朱家濂

竹子对于中国人民的生活說来，用途非常广泛，尤其是长江以南的地区，大至建筑，小到器具，几乎沒有不可以用竹子来制造的。

用竹子制造器物，加以雕刻，以供欣賞，这就是我們所談的竹刻。竹刻所用素材，或是竹根，或是竹筒。竹根制成的有人物、酒盞、水洗、果实、蟾蜍、蟹等，竹筒制成的有笔筒、詩筒、香筒、臂格（又称秘閣）等用具，此外竹制扇股，也是我們最熟悉的。

竹子的种类很多，根据竹譜的記录，不下六、七十种。竹刻家对于素材的选择，是非常审愼的，一般都認为江苏、浙江、安徽三省所产的竹子較好。取材的标准是要求竹質緊密，竹面平滑，紋理細致尤其是主要的条件。竹面看不出立紋的，是最好的素材，称为玉竹，有立紋比較細的也还可用，至于紋理粗糙，上下歪斜的就不能入选。清朝初叶的刻竹家封鏚秀在他所作的竹刻詩里說：“取材幽篁体，搜掘同参苓”。我們知道，人参茯苓是最不易得的，从这詩里可以了解虽然在刻竹中心的嘉定，想找一些好的素材也是困难的。

好的竹子經过长期的人工摩拭，能够保持光潤的色澤。过去的刻竹家把它比作黃玉，比作琥珀，这并不是形容过甚之辞。但是竹刻制成之后，最重要的还是保存問題，竹子容易損裂，所以风日燥烈的时候最須愼重，如果收藏得法，也能长久不坏。

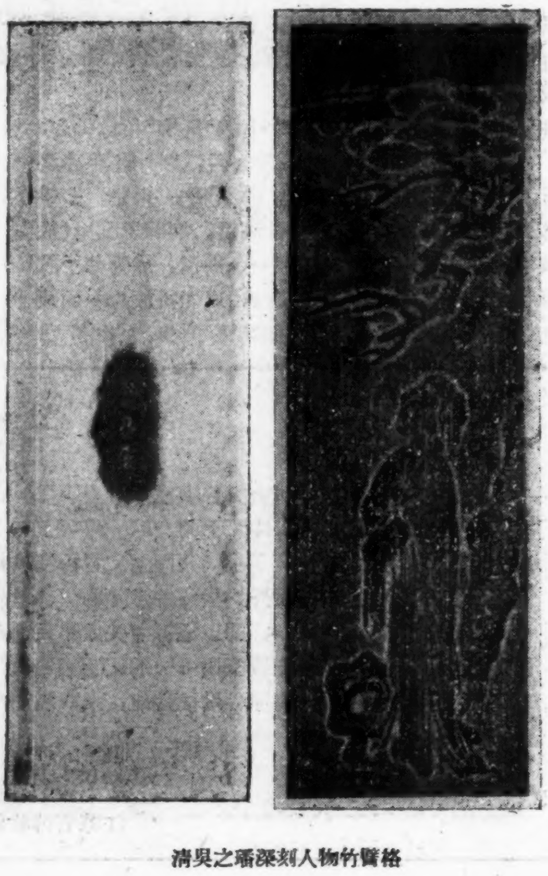
在生活中使竹子渊源也是很久的，早在两千多年以前，我国就用竹簡記事。至于将竹子雕琢成器具，大約是在六朝时期。齐書上說：“明僧紹隱山中，齐高帝詔征为員外，称疾不就，賜竹根如根，笋籜冠”。在那个时候用竹根制作的器具，旣然是帝王頒給他的臣子們的賞賜，当然不是很粗劣的东西。

竹刻成为一种艺术品种，是在唐宋之間开始的。宋代郭若虛图画見聞志上說：“唐德州刺史王倚家有笔一管，稍粗于常用笔管，两头各出半寸以来，中間刻从軍行一鋪。人馬毛髮亭台远水无不精絕。每一事刻从軍行詩两句，……似非人功，其画迹若粉描，向明方可辨之，云用鼠牙雕刻”这是竹刻最早的記录。說明这种艺术和其他雕刻一样，在这个时期已經很成熟了。

擅长竹刻的艺术家記載在中国艺术史上最早的一人，是宋代的詹成。据元陶宗仪輟耕录上說：“詹成者，高宗朝匠人，雕刻精妙无比。甞見所造鳥籠，四面花版，皆于竹片上刻成宮室人物山水花木禽鳥，纖細俱备，其細若縷，而且玲瓏活动，求之二百余年，无复此一人矣”。

唐宋两代的竹刻，在今天，已看不到流传的实物，只有依据这些片断的記录，来推想当时的大致情况。

明清两代美术工艺的繁荣，应該說是超越前代的，尤其是竹刻艺术，自从明朝中叶以后，呈現出蓬勃发展的景象，从明代的正德、嘉靖、万历、天启直到清代的康熙、雍正、乾隆、嘉庆，每个时期



清吳之璠深刻人物竹臂格

都有杰出的艺术家，他們的作品大部分都保留到現在，使我們得以看到他們精湛的成就。

更重要的是竹刻的技法，在这一時期中有着飞跃的发展，这一項艺术实际上并不仅限于刻，很多竹刻家們使用了圓雕、透雕、浮雕等各种技法来处理不同的素材。譬如以竹根为素材的作品，往往使用圓雕、透雕等技法，而对竹筒、竹片的处理，則往往使用浮雕、薄肉雕等技法。甚至有不少作品，是滲合了各种技法，从而創造出生动、活泼、丰富多采的作品。

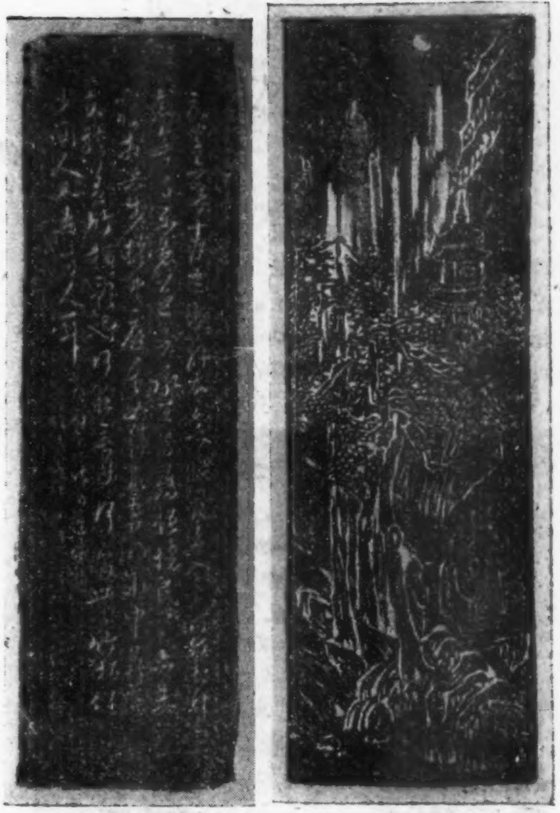
明清两代的竹刻艺术也和其他工艺一样，它不只在技法上能够做到雕鏤精妙、巧夺天工，而且每一件优美作品，都是經过認眞处理的。所以在一个小小的器物上雕刻的画面，也具有渾厚的气魄、严謹的結构，如果放大几十倍来看，絕不亚于一幅大图画。

明代中叶以来，竹刻艺术的流派主要有两个，一个是金陵派；一个是嘉定派。前者自李文甫、濮仲謙开始，后者創始于朱松邻祖孙三代。两派各有专长，而在整个竹刻艺坛上，嘉定派更为突出，嘉定一城在清代成为竹刻的中心。

濮仲謙名濮澄，他的竹刻与当时螺甸名家姜千里，銅器名家张鳴岐，宜兴壶名家时大彬齐名。他的刻法用刀很浅，制成的器皿、用具被人視为至宝。他不但技法巧妙，而又善于选材，得到好的素材，能相度体形、因材利用，刻划数刀便成为很好的作品。一般流传到現在的，只是扇股、香筒、臂格等物，从传世的作品来看，确是刀法簡洁，不以工細爭胜，但也絕不是草率从事，金元鈺在他所著的竹人录凡例中說：“濮派浅率不耐寻味”，也未免存有門戶偏見，不是持平之論。

朱鶴号松邻，他創为深刻，給竹刻艺术开辟了新的道路。他又擅长文学，还能繪画，在制作中以笔法行刀法，富有創造精神，不是一般专以摹拟为主的竹刻家所能企及。他的作品极为人所珍重，流传很少。他的兒子小松，孙子三松都精于此道。小松刻古仙佛，得到很高的評价，人們或比作吳道子的繪画。三松更能把他祖父和父亲的技艺推进一步，所制山水、人物、禽鳥、虫类、无不精工，据說他刀不苟下，每一件作品都是精心的結构，在当时已非常宝貴。故宫博物院藏有三松所制松蔭高士刻竹笔筒一件，可以說是不可多得的珍品。

嘉定一派，自从三朱开創以来，名家輩出，明代有秦一爵、沈大生等人；清代有沈兼、沈尔望、周乃始、吳之璠、封錫爵、錫祿、錫璋、顧珏、施天章、周颢、周笠、蔡时敏、邓孚嘉等六十余人，自康熙至嘉庆百余年当中，前后相繼，他們的技艺成就这里不能一一列举。其中比較突出的如吳之璠的薄地阳刻，采取了北魏浮雕的技法，所作人物、花鳥都极为生动。又如封錫祿、錫璋兄弟擅长竹根人物，所刻的梵僧佛象，奇形怪状，能使見到的人毛髮聳然；而散花天女和采药老翁，衣紋縹緲，态度悠閑，又显得平易近人，可以說是一代的絕艺。



清周芝岩刻苏东坡承天步月图竹臂格

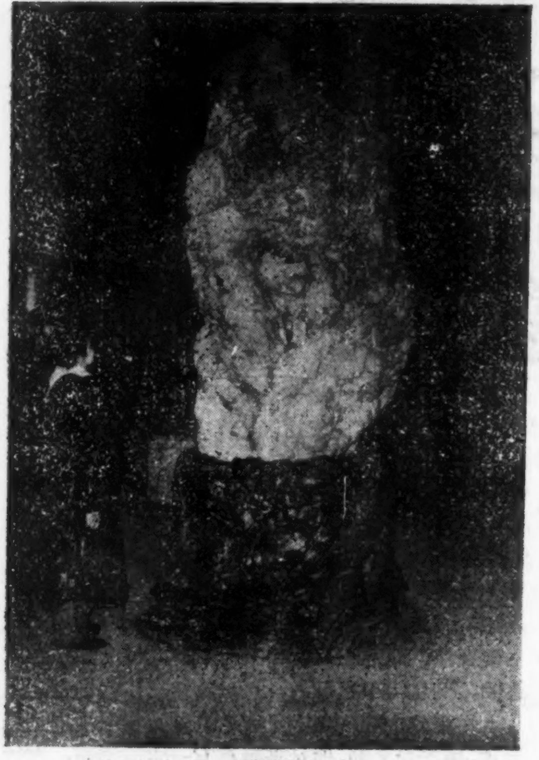
在雍乾之間，嘉定最著名的刻竹家应推周芝岩为首，周芝岩名颢，他对書画都有一定的造詣，在竹刻艺术上繼承了嘉定竹刻的优良传統，而能推陈出新，清代学者錢大昕所作周山人传中，說他“作山水树石丛竹，用刀如笔，不假稿本，自成丘壑。其皴法浓淡，生动渾成。画手所不能到者，能以寸鉄写之。”竹人录的作者金元鈺对周颢也是推崇备至，他以汉唐詩派比喻明清竹刻，而把周颢比作盛唐的杜甫，認为他是二百余年的第一人。

竹刻艺术除金陵、嘉定两派之外，也还有不少的竹刻家能够創造独特的风格，自成一家。其中最著名的，要算明末的张希黃。他創始了阳文留青的

巨大的玉雕——大禹治水图

于倬云

在故宫博物院珍宝館里，陈列着一个巨大的玉雕——大禹治水图。这个玉山高达2.24米，寬0.96米，按营造尺計算，与文献記載“高七尺，博三尺”相合。根据它的体积和近似値的比重估計，其重量可达七吨，眞是世界上少有的伟制。

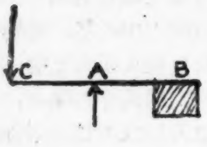


1　玉雕側面

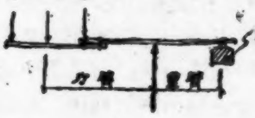
玉的質地是非常温潤、致密、堅硬而微含碧綠的半透明体，屬于角閃石的青玉类，在加工雕琢方面，琢得匀淨光滑，精致工整。上部雕着起伏峥嵘的山峰，底部是平坦的底座，嵌放在青褐色的基座上。基座高0.6米，平面略象橢圓形，四周雕着山紋、树木，与所承托的主体非常調合，它的漆黑沉重的色澤衬托着洁白的玉雕，更显得美玉的光潤、輕巧。

在玉雕的背面上端，刻着两行大字：“密勒塔山玉、大禹治水图”下面是碑文，字迹还很清楚，只是朱紅色巳經脫落，从碑文中看出，这个巨材是从遙远的新疆昆崙山經过了二万多吨公里的运距运到北京的。自公元1778年开始雕琢，經过了十年的工夫，直到公元1788年才全部完成。

玉雕是根据一幅古画——大禹治水图制成的。



2



3

这幅古画在制玉时就已残損不全，沒有作者和收藏家的印識，据当时的鉴藏家考証，可能是宋以前的作品，因此从这个玉雕里能看出宋以前关于治山、治水的許多操作方法。

玉雕的前三面，以剔地起突的做法結合原材料的形状，灵活的安排山水人物，其中有峻险的山岩与峥嵘的峭壁，两峡当中是急涌的瀑布，山坡上生着古木蒼松，許多劳动者三五成群的分片劳动着。

从比例上看，人的高度約为9厘米，相当于1:20

技法。留青叉名皮雕，就是以竹的外皮作花，以竹肤作底的雕刻，在竹刻中可以說是别开生面。他的生平不大清楚，繼承衣鉢的，也不象嘉定派那样，代有传人。传世的作品多是工細精致，曲尽画理，成为留青一法的典范。

清代乾嘉之后，竹刻各派比較著名的，如嘉定派的邓謂，金陵派的潘西鳳、方絜等，各有过人的地方。方絜能在竹臂格上替人刻小相，鬚眉毕显，一时称为絕艺。清代学者张庭济曾給他的竹刻題詩說：“竹人自昔嘐城传，只恐曠君更擅場”。詩中所說的嘐城，即指嘉定。张庭济对于竹刻鉴别极精，这决不是虛誉之辞。

綜上所述，我們可以看出竹刻这一种美术工艺，与其他美术工艺有一点不同之处，那就是大部分的刻竹家都是擅长文学，能写能画的人。竹刻在明清两代所以能够超越前人成为一种特有的艺术，

的比尺，这是我国古代模型常用的“五分样”。

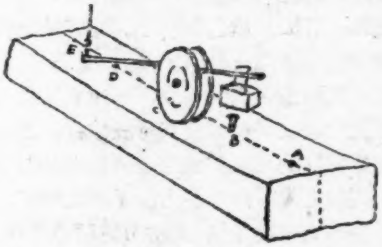
在治水的方法上主要是开山引水，使水暢流以避免泛滥。雕刻中有用鎬刨砂砾的，有用錘凿打岩石的，有一人掄大錘，一人扶長釺的。特别值得提出的是除了这些方法之外，还有簡单易行的机械工具，它具体說明了我国劳动人民在很久以前对力学中杠杆原理的巧妙运用。現在就把这些作法簡单介紹如下：

一、一般开凿岩石多用重錘打釺子，向上举重很費力气，玉雕中有利用杠杆的作法，如图2。其办法是在A处立两根短柱，上端横安一根横梁与一根枋子，枋子是防止支架摆动的联系构件，梁是支点，梁上再横放一个長板，一头悬大錘，一端有人向下按(作用点)，操作时象压压板一样，使大錘上下行动，冲击釺子鑽打岩石。这样旣能改变作用力的方向使人安全省力，又能加重大錘的重量收到較大的效果，与天工开物里“舂”的杠杆应用是同样的道理。

二、玉雕中見到的另一种劳动操作方法，与上述办法相似，但是須用人按的那部份力臂加長了（图3），在原杠杆上又挑出一根杆，使作用点距支座更远些，从劳动情况上看显得更省力了，这种操作方法充分說明我国古代劳动人民已掌握了杠杆力距平衡的公式：

力×力臂＝重×重臂

三、以上两种都是固定支点的杠杆应用，此外在玉雕的正面中間还雕有便于移动的活动器械。其办法是以車輪代替支柱；以車軸代替横梁，在車軸上横架一块木板，一头悬重錘，一头用人按，这样支座可以随便移动，推拉自如。从这个器械的使用上，可以看出当时的开石办法，如图4在被截的石料上先画出截綫AE，在AE綫上定几点如B、C、D(各点距离相等，約一米左右)，在这几点上先用錘凿打出小窩，然后再下鉄釺子逐点夯打，打到一定程度石块就被鉄釺撑开，按照所画的綫分为两整块。直到現在截石料仍采用逐点夯打的办法。



4

5　玉雕細部

在大禹治水图表現劳动的場面中，除了采用上述操作方法外，还有很多其他办法，如有些人悬着一根巨木象撞鐘一样的拽繩回击山崖，有些人悬了一个大錘手拉繩索，使錘不断击撞岩上的石块，誠如碑文中所說：“架木撑鉄，拽杵撞石，推之、搖之、析之、橇之、剔之、鑿之、釃之、奠之……”。好象是古代操作技术的大会演。

这个玉雕不单是眞实的描写了古代生产的現实情况，更奇妙的是在正面的山巔浮云上，还雕着一个金神带着几个象雷公一样的鬼怪，这个神話題材占的面积并不大，但是却强烈的表現出劳动人民的丰富想象力，他們想利用天空中的雷电来进行开山爆破。这种想象是大胆的，它使这件描写現实的作品具有了浪漫主义的色彩。

这不能不是原因之一。

此外竹刻家們的辛勤創作，也是值得我們称贊的，程穆衡的嘉定竹器賦上說嘉定的竹刻家“画一晡而数起，夜十寐而頻兴”，可見他們对創作是非常用心的，这是推动竹刻艺术发展的重要原因。

这里附带說一下竹黄雕刻，它是竹刻艺术中的后起之秀，乾隆以后开始风行。竹黄雕刻，系以黄楊木为胎，外貼竹黄，所以又叫貼黄。品种很多，制作精巧工致，一般常見的有各种形式的匣盒、如意、鎭紙、帽架等，也有仿制古銅器的。有名的竹城嘉定在清道光、咸丰年間竹黄雕刻逐渐成为主流，虽然有的人認为它还不很成熟，但从整个竹刻艺术的发展来看，我們决不能忽視这一新兴美术工艺的地位。

* * *

談清代的鐘表制造

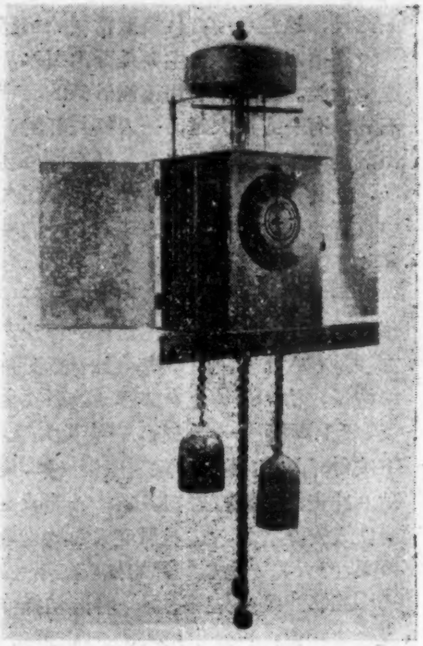
徐文璘　李文光

清代制造鐘表，要推苏州和广州，这是人們都知道的。故宫博物院所藏苏、广所造的鐘很多，都是十八世紀的，而一般家庭旧有的苏、广鐘，如苏插屏等，都是十九世紀的。因此，很难确知开始制造这类鐘的年代。有关的府志和县志也沒有明文記載。

最近南京博物院收到鐘表两件，是用中国固有的时辰来計时，靠墜力作动力。一个是立体竪表（图１），一个是鉄制梳摆时辰鐘（梳摆見徐朝俊高厚蒙求自鳴鐘表图清卷）（图２）。这种鐘和一般經常习見的罗馬字盘鐘不一样，它的报时打法也不同。現将它的报时法列表于下：

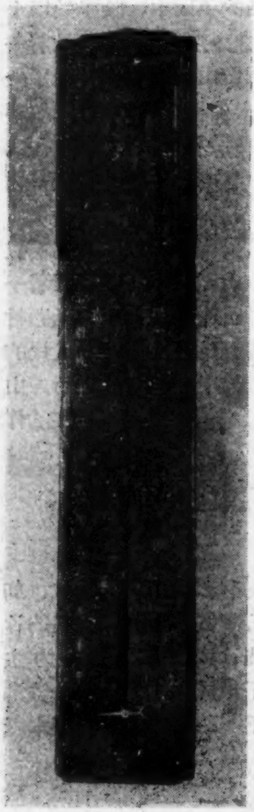
时　辰	子	丑	寅	卯	辰	巳	午	未	申	酉	戌	亥
初	九下	八下	七下	六下	五下	四下	九下	八下	七下	六下	五下	四下
正	一下	二下	一下	二下	一下	二下	一下	二下	一下	二下	一下	二下

从表中可看出，子时（夜半）、午时（日中）是时辰上的两个重点，所以都打九下。为了分明昼夜各时辰的初、正，在各时辰交正时加打一下或两下来表示。統計一昼夜共打九十六下。



2

据曹雪芹所著紅楼梦第六回刘姥姥一进荣国府一段所載：



1

“刘姥姥只听咯当咯当的响声，……忽見堂屋中柱子上挂着一个匣子，底下墜着一个秤砣般的一物，却不住的乱晃。……只听得当的一声，又若金鐘銅磬一般，……接着又是一連八、九下。……”

当然刘姥姥所見到的是挂鐘，从刘姥姥行动时間計算，她从早晨进城，到周瑞家的催着她趁吃飯的空兒进府去見鳳姐。这段工夫很大，差不多已是午初（即上午十一点），所以鐘打了九下。刘姥姥所見的鐘，可能就是这种鉄制的时辰鐘。若是罗馬字盘的自鳴鐘，就要打十一下了。

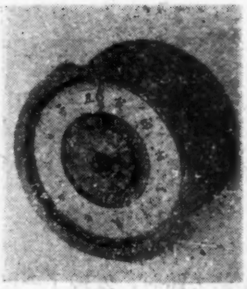
又第十四回王熙鳳协理寧国府一段：

“素日跟我的人，随身自有鐘表，不論大小事，我是皆有一定的时辰。横竪你們上房里也有时辰鐘。卯正二刻，我来点卯，巳正吃早飯。凡有領牌回事的，只在午初刻。戌初烧过黄昏紙，我亲到各处查一遍回来，上夜的交明鑰匙。第二天仍是卯正二刻过来。”

在这里所記的时辰鐘，恐怕也是刘姥姥所見的一类。

这类时辰鐘，既然在紅楼梦中提到，很可能在康熙年間（1622—1732）就已然有了。故宫博物院旧有发条动力的时辰醒鐘一件（图３），是苏州制造的，同鉄制时辰鐘是一类的东西，不过它是后来的产品。广州造的鐘表字盘都沒有时辰字样，因此可以証明南京博物院的时辰鐘表当是清代苏州制造的。竪表在鉄制鐘之先，仍是墜力筒子鐘的形式。因为它走到下半部的时候必快，发动力前后不平衡，所以又改为圆盘。刘姥姥所見到的鐘，因为有悠子摆晃，应是鋸齿摆的。那么，这件梳摆的鐘可能是更早一些的。总之，用中国固有的十二辰来計时的鐘表，当是在清康熙年間开始制造的。

紅楼梦中也提到“自鳴鐘”，但都是罗馬字盘的，不是打九八七六五四下来报时的（注）。这种鐘是否广州制造，不得而知，因为荣、寧二府里有进口的东西。可是在第九十二回書上所說有人举牌报时辰能打皤取件鐘（皤是中国曲調），显然是广州制的无疑。可知广州制造的也始于康熙年間，可能苏造要在广造之先。



3

据老鐘表行輩講，过去北京的家庭中有的苏、广鐘，乾隆年制的很多，清宮正式設厂制造鐘表是在乾隆五年（公元1740年）造办处成立以后，純粹是为宮廷使用而制造，所以称为“御制”，鐘上多有“乾隆御制”字样。那时并利用机器制作了风扇和玩具等。清宮制造有“更鐘”，苏造的也有“更鐘”，并有带打梆点的。更鐘的制造，是中国特有的。

清代制造鐘表，也并不限于苏州和广州两地。在嘉庆年間（公元1796—1820年）徐朝俊、齐彦槐等都能制造鐘表，齐彦槐制有天文鐘，徐朝俊对鐘表很有研究。此外同治年間（公元1862—1874年）在北京宣武門內城根教堂迤东有魏姓曾制造天文表，鐘上有魏造字样。同时北京东四牌楼六条西口路东德丰斋鐘表鋪制造过怀表，用菊花作商标，分三、五、七、九菊，称为菊表，每块当时售价二十两銀子左右。由于是作坊手工业，成本高，自然不能够得到大的发展。和今天的鐘表制造业的发展比較起来，眞是有霄壤之别了。

注：紅楼梦第五十一回：“只听外間房中十錦槅上的自鳴鐘当当的两声，外間値宿的老嬷嬷嗽了两声，因說到：姑娘們睡罢。……”又第五十二回，“宝玉見她着急，只得胡乱睡下……一时只听自鳴鐘已敲了四下。”（按晴雯补好孔雀裘，一会天已大亮，可知打四下絕不是“时辰鐘”的亥时）

赵州桥修复工程竣工

李全庆

著名的隋代建筑河北赵县安济桥（亦称赵州桥），已修繕完工，該桥自清代以来一直没有得到很好的保养。因而到解放时东面已坍陷了三道拱券，并有繼續倒毁的危险。

解放后党和政府为了保护这一重要文物，自1953年到1958年先后由国家撥出三十多万元，在中央文化部，中共交通部，河北省文化局、交通厅等单位的共同协作、赵县党政部門的具体領导之下进行了彻底地复修。

为了使这一伟大的历史悠久的建筑名迹恢复它原来的面貌，1953年以来由古代建筑修整所先后进行了数次的勘查、测量和发掘工作。在桥身下及桥身上下游15米以內的河床上除2—4米的淤泥中进行了挖掘，共計挖出大小桥石一千五百多块。从其中挑拣出来拼成稍完整的有雕龙栏板、斗子卷叶栏板、雕天馬栏板、雕竹节式的望柱、雕蟠龙望柱、雕刻八瓣花飾及十六瓣花飾的仰天石、刻有游人題記的石头等等一百多块。这些珍貴而稀有的石刻，計划移入桥附近的文物保管所的展覽室里保存。

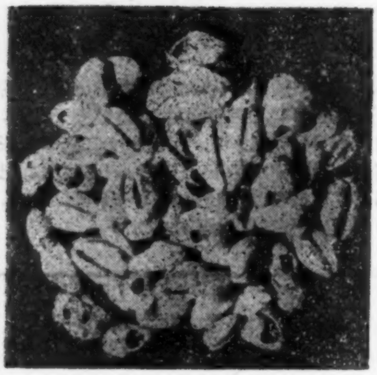
修复工程是分期进行的。桥身工程由古代建筑修整所和河北省交通厅負責設計，并由河北省交通厅施工。自1955年4月开始，到1956年12月竣工。为了使桥身坚固，采用了“压力灌浆”法。把大券石縱横的接縫灌注了水泥砂浆，用鋼筋混凝土代替了护拱石，在桥面下用亚麻布及瀝青做了防潮层。这样使桥身的結构成为一个整体，可以大大的延長桥的寿命。栏板工程，由古代建筑修整所負責設計和施工技术指导，北京建筑艺术雕塑工厂承做。从去年7月开始，到11月3日竣工。較原訂計划提前两个月完成。为了使这些雕刻的风格、刀法以及起伏高低的尺寸达到复原的要求，并采用了“点綫机”，从而保証了高度的准确性。

为了更有效的对它进行保护，特在下游修造了一座木桥，使所有的来往行人及車輛改在木桥上通行。为了使它更加壮观和美丽，計划在桥的周圍进行綠化和种植一些花木。这样不但有效地保护了这个古迹，同时也变成了广大劳动人民的游覽場所。

修复后的赵州桥

山西长子的殷周文化遺存

山西省文物管理委員会



1 貝

晋东南长子县西旺村，在1958年3月整修公路时，发現了一批文物，我会根据县里报告，于3月終赶往勘查。玆将勘查情况分述如下：

一 西旺出土物与古墓群

1. 地理环境：西旺村在县东南二十五里，上党平原之南，太晋公路（太原至晋城）經其东、往北到长治市尚不及五十里，从东北五里的乡所在地西南呈起地势，愈走愈下，形成稍有坡度的广闊平原。該村社員們在村北公路南側不到二尺深的土內，发現銅鼎、銅簋各一件，陶鬲二件，貝五十枚，勘查时土层已被扰乱，但在其周围二百米以內的斜坡断面上，暴露古墓二十余个，遺物或为古墓中掘出。

2. 出土文物

（1）銅鼎一件　通高19厘米，直耳柱足，口径18厘米，飾雷紋組成的兽面带紋，腹近口处有銘文一字。（图4）

（2）銅簋一件　通高15厘米，口径17厘米，肩与圈足各飾弦紋二道，耳下有珥，腹內底部也有銘文。（图3）

（3）陶鬲二件　高13厘米，敞口折唇，飾繩紋，尖足。（图2）

（4）貝五十枚。

3. 遺物的年代：从出土物作风来看，应屬于殷周时期。

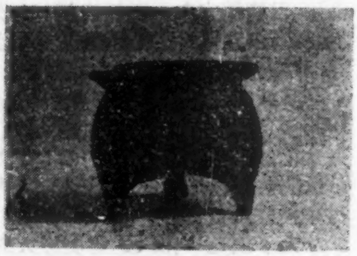
二 西南呈遺址

在西南呈村西和村南的道边上，暴露出很多灰层和灰坑。初步估計面积在二平方里以上，灰层堆积厚度为一至二米，距地表很浅，有的露出地表。主要遺物为灰色繩紋陶片，器形除了一般的盆罐之类，也有較高的鬲足，陶壁一般較厚，均象殷周时代的遺物，把这一遺址和西旺墓群对照来看，很可能有着时代和文化上的联系。

三 城西北郊的遺址和墓群

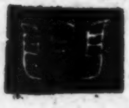
城西北約一里地形較高而敞平，靠城的一面低洼，并有通向西边的大道，我們在断崖砖窑的周圍，发現遺物很丰富的东周到汉的遺址，从断面上看，距地表3米深的土內，到处堆积着陶片約有半里长，除一般盆罐器形之外，有带云紋或"长乐未央"銘文字的圓瓦当、半瓦当、花砖、陶豆等均不少。

在遺址的下面压着一群墓葬，已暴露迹象的有十八个，有些墓內填土夯打得很紧，遺址在上，墓葬在下，层次分明，証明墓群是早于遺址的。

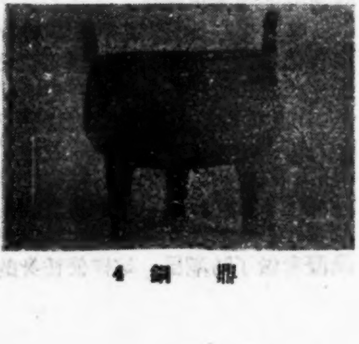


2 陶 鬲

3 銅 簋



銅鼎銘文



4 銅 鼎

南阳东汉小磚券墓的发掘

河南省文化局文物工作队

1958年4月中旬，南阳市西北隔玄庙观西发現砖墓一座，保存較完整，兹将发掘情况略述于后：

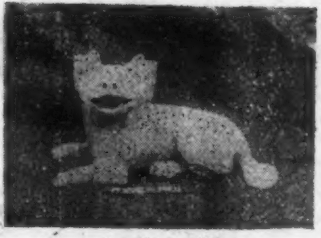
墓室結构及随葬品的位置

这座墓为一竪井土坑小砖券墓，墓长3.70、寬2.90米，墓室分前室和后室，前室长2.90、寬1.24米，没有頂券，只有东、西、北三墙，是放置殉葬器物的地方。后室分东、西两室，其間隔一界墙，后东室残損过甚，后西室砖壁保存完整，底部有棺木痕迹，頂部用砖券成弧形，砖长27、寬12、厚4厘米，东西两壁从墙底最下层砌二道平砖，再砌一立砖，然后交递的砌平砖和立砖，直到墙的最上部（即第十一层）始改砌三道平砖，南壁砌法与东西壁略同，上部逐漸以平砖內收与券頂相接。前室北壁长2.96、寬1.28米，是专为封門而設的，前室和后室都以砖鋪地，在前室地砖的南北两边留有寬4—8厘米的滲沟（图2）。

室內骨架腐朽，只存朱色漆片。随葬品三十余件，分东西两組放置。西組器物分布于后西室之前，中部有一陶鼎，其后置一博山爐式之合碗，爐西有圜底桶状器两件，鼎西有陶狗一只，鼎东置陶鷄两只。东組器物置于后东室之前。銅鏡在中部。西北有陶猪圈一件，圈后有井，井西南有陶仓三个。另外有鏡及方盒、陶灶等。

出土文物

此墓出土器物很多，除鏡和錢为銅質外，其余都是陶質的，其中以灰陶最多，紅陶只有陶壶四件和猪圈一件。从器物的形制和紋飾来看，都系南阳地区汉代的作风。



1. 陶　狗

陶壶五件（图7），形制略同，大小不等，两側有鋪首銜环。壶上有盖，盖頂有扁状鈕三个；一件无盖，器外塗有黃釉；还有一件鋪首銜环內有舞熊一只（图4）。

陶狗一件　制作精致。抬头、立耳，大尾，作伏臥狂吠状（图1）。

陶鷄二件。

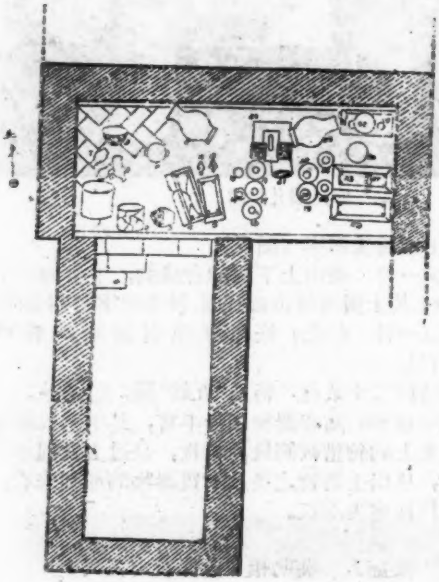
陶井一件　圓形，周壁上印有以方点組成的菱形紋，井沿上有成行的点紋，井內放一桶。

陶灶一件　长方形、灶面上有釜三个，火門的上壁，印有精致的闕状方柱和直立的树叶紋（图3），灶旁另有陶釜和陶甑各一件。

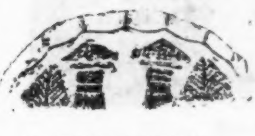
长方陶盒四件　形制全同，为两个上下相套合的长方匣，在頂盒或底盒的四角各有泡状乳釘一个，以便放置，两件为灰色；两件为深黑色，其中一件內壁塗有朱砂（图10）。

圜底桶形陶器　圜底、直壁、器面光滑，內壁有輪制痕迹。

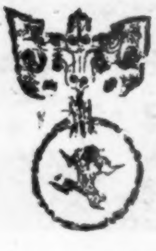
陶仓三件　形制相同，底部各有三个兽面足，



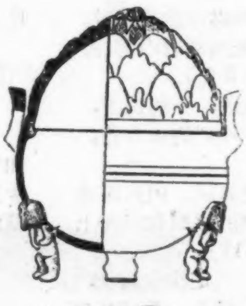
2. 墓葬平面图



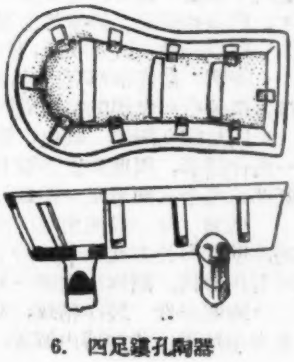
3. 陶灶門上部紋飾



4. 陶壶側面的鋪首銜环



5. 陶　鼎



6. 四足鏤孔陶器

敬爱的讀者：

为了改进我們的編輯工作，提高刊物的質量，我們悬切地請您帮助我們检查一年来的工作，提出改进本刊的意見，請您抽暇将表填一下，填好后后寄給我們。　　致以

敬礼

文　物　編　輯　部

1959.2.8

姓　　名　　　　　　　　　　工作单位或职务

通 訊 处

1. 您对我刊一年来的內容有什么意見？您認为那方面的內容多了，那方面的还該增加？那些篇文章較好，那些篇較差？

2. 您对于本刊增加的文物知識講座、文物名詞解說、博物館藏品及名胜古迹介紹等內容有什么意見？

3. 您对于封面、彩色頁、插图及編排上有那些意見和要求？

3. 您对于封面、彩色頁、插图及編排上有那些意見和要求？

4. 您对本刊的印刷、发行、定价等方面有那些意見？ 在您所在地方的郵局、書店中能否买到或訂到本刊？

5. 您認为本刊工作还有那些需要改进？

敬爱的讀者：

您对本社出版的图录、書籍、图片等出版物，在內容、設計、編排、印刷、价格及发行等方面有那些意見，欢迎您提出宝貴意見，帮助我們改进工作，更好地为讀者服务。

文物出版社

回件信封
郵資总付

北京景山前街故宮內

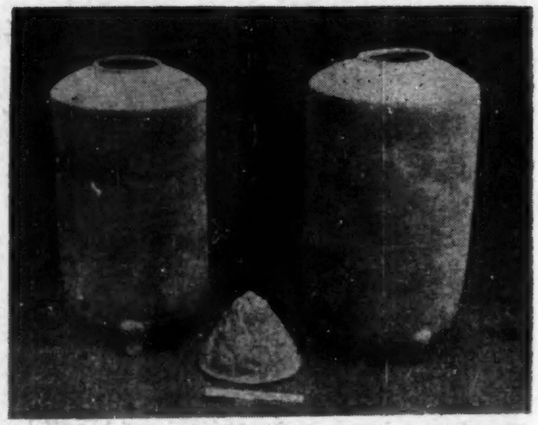
文物 編輯部

緘

……………………折……………叠……………綫……………………

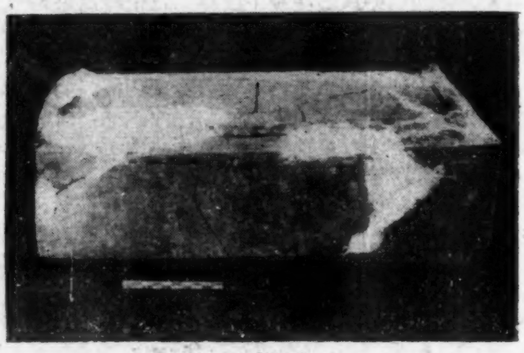
……………………折……叠……綫……………………

7. 陶　壶

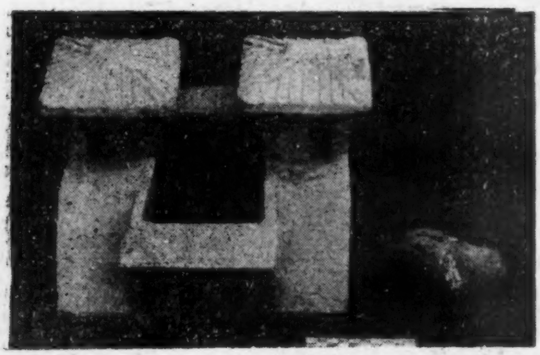


8. 陶　仓

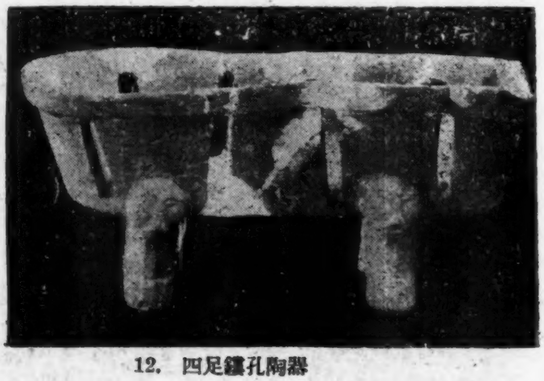
9. 陶磨(左)　陶豆(右)



10. 长方陶盒



11. 陶圈和猪



12. 四足鏤孔陶器

壁的下部凿一圓孔。仓盖似博山爐盖，上浮雕山水、禽兽和騎馬、騎象等图案（图 8）。

銅鏡一件　圓球状鈕，背面有四組对称的兽紋。

陶磨　盘底中部有空孔，磨頂表面刻有小窝，与汉代遺址中所发現的实用磨同（图 9 左）。

四足鏤孔陶器　紅色，器形别致，一端長方，一端作圓形，周壁和底部雕有上下并列的長方孔，底部有四个人面形足（图12）。

猪圈　与一般河南地区出土者略同。但在圈池的前壁雕有長方孔三个，并于前壁的平面和斜面上印有角形紋，圈內放陶猪一只(图 11)。

陶鼎一件　制作精致，灰色，三足作立熊状，盖为半球形，状如博山爐盖，但无鏤孔，是印模打制成的山水狩猎图案（图 5）。

合碗一件　是由上下两部合成的，下半为一平底大口碗，其上覆有博山爐式盖，紋飾图案与鼎盖同。

陶豆一件　紅色，底座表面有清晰的輪紋（图 9 右）。

銅錢約二十余枚　皆系“五銖”錢，已銹蝕。

这座墓葬的随葬器物相当丰富，其中尤以鼎盖和合碗盖上的狩猎紋飾最为精致，是过去发掘中所少見的，从出土器物之多及陶質器物的形制来看，墓的时代应定为东汉。

发掘人　裴明相　賈保善　王兴奎
执笔者　裴明相

陕西兴平县西郊清理宋墓一座

陕西省文物管理委員会

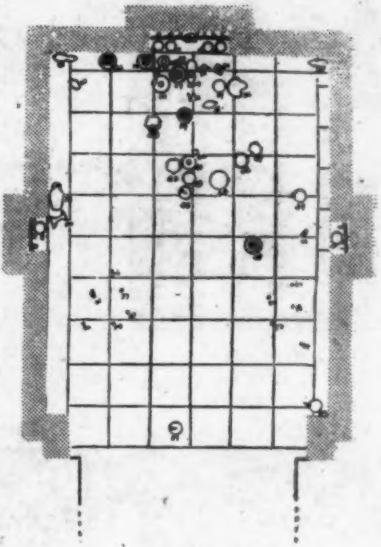
1956年4月我会在兴平县西郊配合基建工程清理了一批墓葬，其中有一座宋墓，保存很完好，出土的随葬品也比較丰富。

一　墓的結构

这是一座仿木建筑的砖室墓，用長方形和正方形两种砖砌成，砖的外面磨光。墓室長方形，南北長3.48米，东西寬2.70米，高1.80米，方砖鋪地，东西北三壁最下面用单砖平砌两层，再往上向內凹进2厘米，成束腰状，束腰部分雕刻有花紋装飾，束腰上面又用单砖平砌两层，再上各有倚柱八个，分隔成七段，中間一段为一小龕，龕左右相隔的一段有門两扇半开着，其余各段都滿雕各种美丽的花紋（图1、2）。柱头上各有斗栱一朵，挑檐榑上用砖做出瓦檐。瓦檐之上用長方形砖平臥砌成劵洞式的墓頂。

二　葬式和随葬品

棺木已全部腐朽，只存有夹杂在淤泥中的一些板灰、棺釘、棺环等。从棺环的排列可推知埋葬的方位，大約是南北向。随葬品中的一部分經淤土扰动，已失去原来位置，但大部器物并未移动。墓室的东西壁小龕內有带官帽的坐俑三个，北壁小龕內有六个坐俑和一个立俑。其他器物分布在墓室的北部。



2. 墓葬平面图

1. 陶俑十五件：僕从俑二件，高22.5、寬9厘米，身穿短衣，手作持物状（图3）。綠釉男俑十二件：皆系坐俑，高17.5、寬6厘米，（图4）。立俑一件，高27.3、寬9.8厘米，長鬚，身着長袍。（图5）。

2. 陶馬一件：高22.2、長19.8厘米，背上有鞍及障泥。

3. 綠釉陶罐九件：大小相同，高1.07、口径7厘米。（图10）

4. 綠釉陶瓶两件：高22、口径3.7厘米。

5. 陶豆（？）七件：高12、口径8.9厘米。（图11）

6. 陶仓（？）两件：方圓各一，高18.5、口径8厘米。（图9）

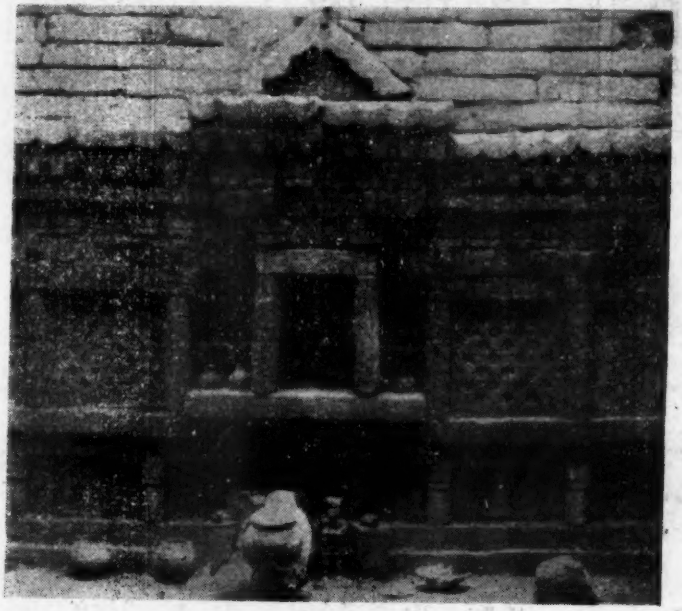
7. 黑瓷瓶一件：高8.8、口径1.2厘米。

8. 白瓷鉢一件：高7.3、口径11.3厘米。（图7）

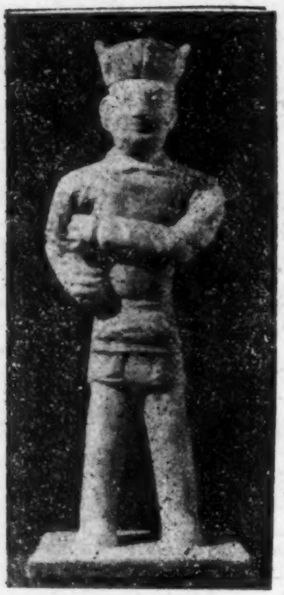
9. 白瓷碗一件：高4.5、口径14厘米。（图8）

10. 銅鏡一件：直径10.1厘米。（图12）

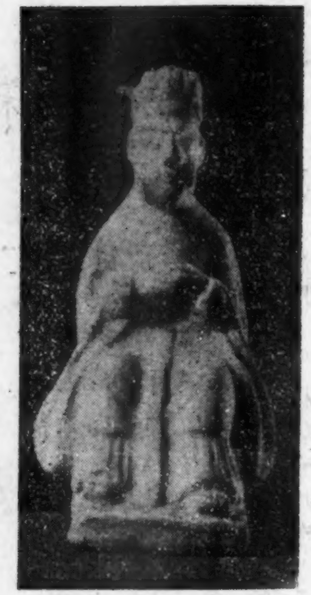
（下接46頁）



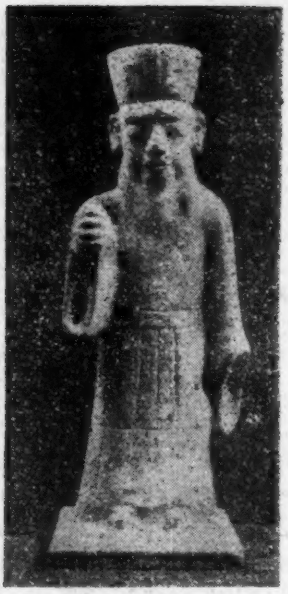
1. 墓室北壁



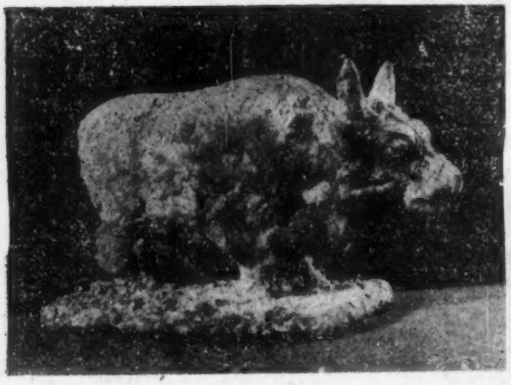
3.陶 俑



4.陶 俑

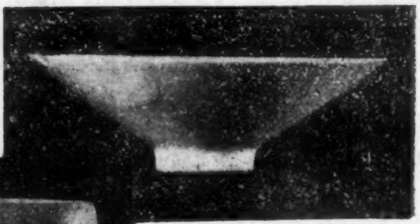


5.陶 俑

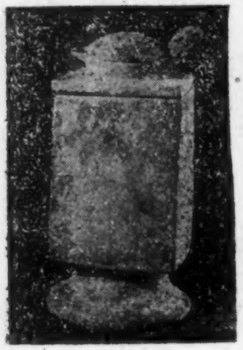


6.鉄 牛

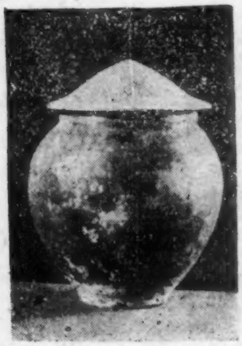
7 白瓷鉢



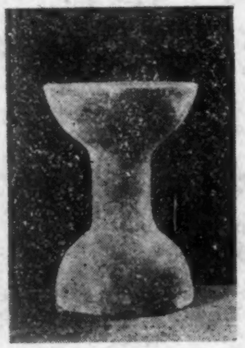
8.白瓷碗



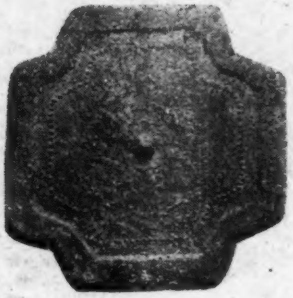
9.陶 仓



10.陶 罐



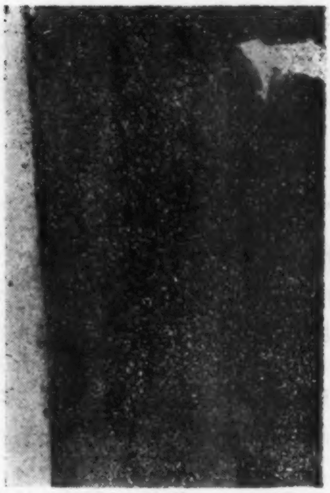
11.陶 豆



12.銅 鏡

閩南新发現的历史建筑物

曾　凡



1.

1958年５月至８月，福建省文管会和晋江地委宣传部联合組織了一个文物普查工作队，在閩南地区进行文物普查，茲就古代建筑方面的新发現，簡单介紹如下：

一　石桥亭

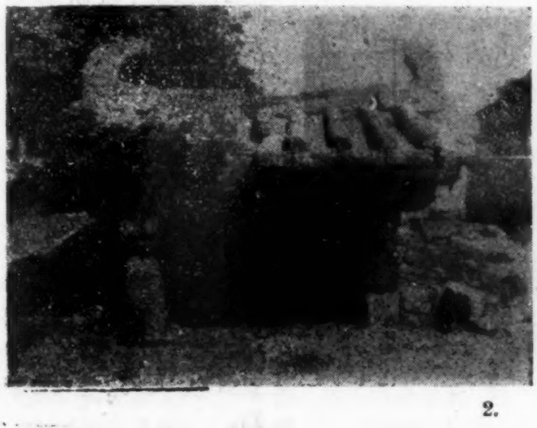
这座石亭位于同安县东关外太师桥（又名东桥）西端。太师桥相传为五代晋江王留从效建，历代均有重修，原来面目已不可見，現在的桥面和桥墩可能是光緒时最后一次重修的遺迹。

石亭全为砂岩构成，面闊一間，进深二間，寬2.75、深4.62米，因埋入地下很深，通高不明，現存高度約1.6米，是一座規模不大的建筑。柱为方形，柱头上的櫨斗和牵梁連在一起；櫨斗上只有横拱而无华拱及昂，櫨斗和拱均隐刻而成，形式碩大朴实。正吻风化模糊，其他构材也都风化得十分严重（图２）。当心間横梁刻“建隆四年（公元963年）岁次癸亥九月一日建竪，勾当造桥楊光袭，竪临元从周仁袭”等二十八个字（图１），可知这座石亭和桥是同时建成的。按建隆四年十一月改年号为乾德，这石亭是在九月建成的，因此仍用建隆年号。石亭可能还保存着原来的建筑形式，无大重修，算是本省古老的建筑之一。

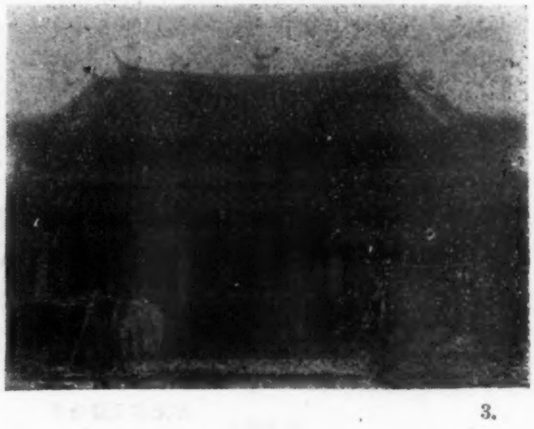
二　三会寺大雄宝殿

三会寺位于仙游县城西十余里的三会乡，是一座規模宏大的寺院。它始建于唐景云年間（公元710—711年），历代香火不断，据清仙游县志記載：“三会寺……唐景云中建，会昌例废，至大中間敕建复旧……明洪武二十四年立为丛林，正統七年僧云涯重建，嘉靖中僧智輝、存慈协力重兴佛象，殿宇煥然一新。”从目前所存的殿宇来看，只有大雄宝殿最为古老（图３）。大雄宝殿为重檐歇山式，面闊五間，进深四間，平面正方形，長寬各23.6米。柱头鋪作用七鋪作三抄重拱偷心造，耍头斫作下昂的式样；櫨斗作圓形，刻云紋，第一跳华拱为翼形拱，翼形拱和泥道拱之上用齐心斗与散斗承托闌額，是較为特殊的手法。同时，也不用瓜子拱、令拱和罗汉枋，在会拱的部位上用齐心斗、替木及耍头承托撩檐枋。补間鋪作用单抄四鋪作二朵，內槽柱头用四抄重拱七鋪作，轉角也用四抄重拱七鋪作，均为偷心造。內槽为木柱，礎为复盆式，外檐为石柱。殿內有泥塑大佛三尊，脇侍二尊，罗汉十八尊；殿后观音、文殊、普賢各一尊，这些塑象有些綫条柔和，造型也比較优美，虽經后代重妆，但还保留着明代的作风。今就此殿結构特征，塑象作风，并参考文献綜合观察，大雄宝殿可能为明代以前的遺构。

除上述两处外，还发現有仙游城內城隍庙仪門、剑山乡高田院大雄宝殿、永春城关五里街魁星岩大殿、同安县謡头村大元殿等，也都是比較有价值的古建筑。



2.



3.

泉州开元寺大殿

林　剑

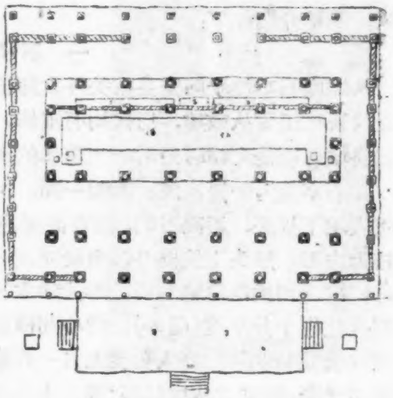
开元寺在泉州市西街，寺宇規模原来甚大，是閩南的著名胜迹。寺內东西双塔建筑雄伟。据泉州府志及寺內碑記：唐垂拱間建寺，至宋代大为发展，傳院落拓展至一百二十个，有僧徒千人以上，其后逐漸衰落，清代以后，又將开元寺整頓了一下，規模布局仍然沒有多大变化。本文仅就大殿及大殿前的附屬文物，作概略介紹：

（一）大殿：重檐歇山式，屋角略微反翘，山花不外露，亦无悬魚，用砖墙堵塞，前后檐当心間，次間、梢間装隔扇，其余各間及两山面系墙堵。重檐的上檐部分不用斗拱，四周被窗槅遮住。大殿通高20余米，殿前榕树参天，互相掩映，頗为壮观。

殿建在略近方形的台上，面寬九間，进深六間，前后檐各有走廊一道，大殿前伸出一个长方形的月台，长25.80米、寬8.4米，月台的正側面設石踏步三道。月台两旁有砖塔一对，月台至山門之間是一片大院落，两旁榕树下屹立着十余座唐宋时代的經幢、方形塔、六角形塔等。

大殿四周的柱子高度仅及內部柱子的二分之一。前后檐及两山的柱子多作方形，前檐当心間、次間、梢間用八角形柱，上刻“明华严信士龙华苏文昌立柱”及“明受五戒一品夫人王氏妙德立柱”，可知是明代附加上去的，后檐当心間的一对廊柱系印度婆罗門式也可能是明代以后加上去的。

重檐的下檐部分梁架低矮，仅及上檐高度的一半，前檐廊柱頂端雕出櫨斗，上立一短木柱，四角刻侏儒，再上叠置木櫨斗两层，（櫨斗形式，有的作方形，有的作仰盆連瓣式）斗上复以华拱一挑承椽檐槫，槫下垂一根垂蓮柱，两柱之間穿插梁木，柱梁交接处一般使用雀替，形式多样，在雀替上雕鏤出鳳、牡丹、花草。补間用二个仰蓮盆式的櫨斗，斗下两旁出蓮花形駝峰。



平面图

后檐的下檐部分，基本結构同前檐，唯廊柱外无垂蓮柱，斗栱朴素，不加雕飾，当心間廊柱使用二根印度式的擎天柱，显得比較殊特。

重檐的上檐部分，面寬七間，进深四間，全部使用金柱的做法，柱头卷杀相当圓渾，柱高約10米，斗栱全高約4米，石柱的上端用一段木柱，长度仅及全柱的五分之一，屋頂尽間及后檐部分露明造，其余为天花板，沒有彩繪，可能是剝落所致。柱間用圓形闌額一根連接，前后两柱則在斗栱之上用一根月梁穿插，金柱与四周外檐柱之間亦用月梁接連，柱梁交接处普遍用雀替。各間柱頂都用斗栱，砍法較宋式为細，做法也比較殊特，如进深第三間前后柱頂的斗栱附有飞天、兽头装飾，这是国內其他建筑物上很少見的例子。

开元寺大殿全景

（二）附屬文物：大殿正中設佛坛，呈凹字形，横跨七間，台基須弥座形，束腰部分无雕刻，台上置五尊泥塑貼金坐佛。佛的背后有木制的大背光，雕鏤甚精，边为火焰紋，中間刻龙、飞天、蓮花等装飾。

佛坛背后隔着一道板墙便是朝向后檐的坛位，正中座上置一尊观世音菩薩，高髻，二根髮辮垂披肩上，火焰形背光，观世音两旁，左为善財，右为龙女，再向外就是十八罗汉塑象。

此外，佛坛前有一个明崇禎十年鑄的鉄爐，郑芝龙造。山面走廊墙上悬着一个清康熙年銅鐘。前檐右廊墙下有三块重修开元寺碑記（一、万历二十八年庚子，二、崇禎〔改龙飞〕甲申，三、嘉庆十年乙丑）。

（三）有关大殿建筑上的两个問題：

1. 通过对大殿結构的初步观察，我們認为在做法上有其特色：

（1）面寬进深之大，在古代建筑物中殊为罕見，平面布局上重檐的上檐部分全为金柱，显然是一种金箱斗底槽的做法。

（2）梁柱交接处，比較普遍地使用雀替，雀替瘦長，刻作蓮花、龙、鳳等图案花紋，进深第三間的当心間的雀替刻作猛鷹状，两旁各加一翼，庄严而又秀丽。

（3）在斗栱結构上运用飞天伎乐、鳥兽状栱、仰蓮盆斗，这在国内是一种特殊做法。

（4）无論柱头或补間鑪斗的两旁，經常見到駝峰的使用，形式有刻作蓮花的、卷云的、如意状的，相当活泼生动。

（5）大殿石柱的形式多种多样，有方的、八角的、圓的、六瓣形的；尤其后檐当心間两根廊柱用印度式的擎天柱，更是别有风格。

（6）屋檐下架前普遍用垂蓮柱，这也是一个特色，直至現在閩南的旧式民居仍采用此法。

2. 大殿的年代問題：

泉州府志古迹条：“开元寺，一名紫云寺，在府治肃清門外，旧为州民黃守恭宅，唐垂拱二年守恭梦僧欲化其宅为寺，辞日待桑树生蓮花乃可耳，不数日桑树尽生蓮花，守恭即舍为寺，建大悲閣及正殿，賜額蓮花寺，長寿中改名兴友，神龙中改名龙兴，开元二十六年敕天下佛寺皆名开元，遂改今額，历五代至宋更創支院百区，元至元二十二年武灵刘鉴文奏将支院合为一大寺，賜額开元万寿禅寺，至正間灾，明洪武、永乐間漸次重建，万历間守恭裔孙文炳增修，崇禎間南安郑芝龙重修，国朝为祝厘福地，中为大雄宝殿下为拜庭，东西两廊建外拜圣亭、山門，門外紫云屏，殿后戒坛，坛后禅堂（乾隆二十年禅堂毁），禅堂之左为黃氏檀越祠。”可知寺起于唐宋，元末焚毁，明初洪武、永乐才次第重建起来，从大殿的結构来看：須弥座石坛和柱础似为唐宋遺物，其余都是明以后所修，以斗拱梁架看，柱子高而斗拱尺寸細小，应是明

（下接第45頁）

柱头鋪作

印度婆罗門佛塔

六角形塔

“对唐周昉簪花仕女图的商榷”的意見

楊 仁 愷

唐周昉簪花仕女图是我国古典繪画中具有鮮明的典型性和很高艺术造詣的一幅名作，对这件名作进行研究，无論在中国传統繪画的闡述方面，发揚实現主义优良传統方面，或在艺术实践方面，都是很有意义的。虽然由于占有資料的不足，进行研究还存在着一定的困难，但并不妨碍我們作进一步探討。

讀了1958年“文物参考資料”第6期刊載的謝稚柳同志“唐代周昉簪花仕女图的商榷”一文后（以下簡称“謝文”），有一些不同的看法，我願意在这里提出与稚柳同志討論。

当我讀完“謝文”之后，它給我留下这样一个印象：文章的作者在屬笔为文之前，早就对“簪花仕女图”有了旣非唐画又非宋画的主見。为了要証实自己的主見，于是就尽可能找有利的材料加以征引。作者引用张彥远“历代名画記”和米芾“画史”中有关周昉的簡略記載，認为历代名画記所記：“（周昉）初效张萱画，后則少异”，是說周昉的画风从张萱而来，后来也变得不多。因而就把宋摹张萱“擣練图”、“虢国夫人游春图”以及相传为周昉所作的“調琴啜茗图”、“調嬰图”进行比較。我認为：一个具有独特风格的大画家，初学时固然有所师承，当技巧成熟之后，在各方面一定有所独創。例如郭熙和王詵同出于李成，但他們两人的作品并不是和李成的一模一样，而郭、王之間的区分也是十分显著的。所以，对于“后則少异”的看法，也应該这样来領会。如果照謝文的說法，周昉之得名，倒是値得研究了。

至于謝文認为“調琴啜茗图”与“搗練图”等作品最为接近，“传为周昉的画笔尙理有可通”。这个推断未免下得过早，旣是与“搗練图”最为接近，为什么不可以說它是张萱的作品呢？如果以为原作旧題周昉，“姑妄听之”，那么这也是很不可靠的。

“論鉴别，是眞难”，我对謝文这句話未便同意。因为鉴别本身是一种科学，它与人們的認識过程是分不开的，認識在不断地积累，鉴别的科学水平将随之提高。如果說，由于某些客观原因，有关方面的資料缺乏，一时不易作出論断，是可以的。但如果孤立的把鉴别工作說成“眞难”，这就会增加文物鉴别科学的神秘色彩，从而把后学者吓退，这样的認識是不正确的。

对于“簪花仕女图”，謝文中也引用了一些重要材料来作比較研究，可是，由于原来的主見所致，竟把对“簪花仕女图”极有关系的材料，用非常模棱的說法一扫而过。在与“引路菩薩”的对照中，一方面謝稚柳同志承認敦煌所出的“引路菩薩”，是中唐以前的作品，髮髻形式与“簪花仕女图”相同，認为从这一点看，說“簪花仕女图”是唐画，正是非常可能的。但另一方面却又有意地把它們之間所显示出来的同一时代的风格避而不談，反而說“簪花仕女图”中所表現的面貌与手等等的描繪形式与它整个的艺术风格，已与唐代有所出入。究竟有什么出入并未交代，只是抽象地說：“……而所显示的一种情調，特别的令人感到它的时代性，是通过了唐代的传統而已是后于唐代的一种新兴的写实风格。”不难看出，在这个重要关鍵上作者是架了空，成了避实就虛。謝文又說：“在唐代的繪画中，連西北的石窟壁画在內，甚至其他时代的画，都未見到过这样装束的妇女”。事实証明，唐代的繪画中虽然没有发現与之完全相同的妇女装束，但一般类似的形象却是不少。而五代的繪画，无論是壁画和卷軸画里，倒是眞的沒有发現过。不但唐代中期以前的“引路菩薩”与“簪花仕女图”的风格极为近似，而且敦煌壁画唐代中期或稍晚于中期的供养仕女的形象也都与“簪花仕女图”一脈相通。周文矩、顧閎中等是五代的人物画家，周氏又承繼了晚唐的一些技法和风格，謝文为什么不用这些作品来和簪花仕女图比較一下，看看它們是否应屬于同一时代的作风呢？

中唐繪画的写实之风甚熾，画家笔下所塑造的艺术形象也是随着当时社会生活妇女服飾而变化的。敦煌壁画中所以没有类似“簪花仕女图”中妇女的装飾，正是因为这种服装是唐德宗貞元年間才兴起的，貞元之后，妇女服飾又有所变化，因而，这种服飾的流行时間是比較短暫的。再者，这时恰是吐蕃占据河西走廊的时期，敦煌壁画中没有这一个时期的中原妇女服飾出現，完全不足为怪。

謝文除認为“簪花仕女图”的艺术风格已經与唐代有距离之外，还提出“許多可疑之点”。如高髻上的花朵装飾，赤身着紗衣等等，認为这些都是从来

未見的新奇装束。于是就提出他的論断：“簪花仕女图”是南唐李煜时代的作品。他所根据的是陆游和馬令所撰“南唐書”，該二書中都有大周后“創为高髻纖裳（原書“纖裳”下有“及”字），首翘鬢朵之妆，人皆效之”和“高髻凌风”的記載，同时南唐二陵中出土的女俑也挽高髻（也有不是高髻的）。謝文强調“首翘鬢朵”和“纖裳”，認为与“簪花仕女图”正相吻合。我認为“謝文”的根据是非常薄弱的。妇女的高髻，并不始于唐代，也不是南唐大周后所創，远在汉代（可能还要早）就有妇女梳高髻的习俗，随着时代的推移，髮髻的形式在不断演变。历代文献中記載高髻的文字何止陆游和馬令的“南唐書”，但“謝文”却偏偏引用了它。唐代的大詩人元稹等对妇女高髻就一再吟詠过。如“髻鬟峨峨高一尺”（“李娃行”）、“插枝著高髻”（“茱萸女”）一类的詩句在唐人詩集中极多。历年出土的唐代女俑，髻式繁多，高髻尤其不少。至于鬢髻上簪花的問題，謝文以为“引路菩薩”中的妇女髻上无花，而陆游“南唐”書中有“首翘鬢朵”之句，正好說明此图是南唐时代作品。其实謝文对于“首翘鬢朵”的注释是錯誤的，“鬢朵”是一个詞，不能分割开来；就是分开，这里的“朵”字也未必能作为花朵解释。妇女髻鬟上簪花，謝文認为应該是兴于五代的南唐，其实辽阳三道壕三国时代墓葬榜書公孙夫的壁画，主妇髮髻上就簪有很大的花朵，后来如唐代大詩人李白“山花插滿头”，万楚“插枝著高髻”的詩句，很明白地指出唐代妇女髮髻上是插有花朵的。

其次，談談“纖裳”的問題。这个問題可以和辛夷花在春天开放的問題合并起来看。謝文以这些事物来証实作品創作是在南方，也就是說北方不应有此物候。姑不論北方是否也可以画这类題材的問題，就算“簪花仕女图”是描繪南方的物候，也不能据此說明画的时代是南唐。唐代的画家就不能描繪以南方物候为題材的作品嗎？貞元前后，大画家韓滉在南方生活的时間不短，周昉也曾做过宣州长史，他們当然有可能把南方的生活用自己的画笔描繪下来。因此用“纖裳”和“辛夷花”等来論証一件作品的时代，是很成問題的。

（上接第43頁）

清建筑制度的象征。后檐廊柱中的印度式擎天柱，前檐廊柱上的明代崇奉人題刻以及大殿前月台边的印度教雕刻兽身人面，这些都是明代重建的有力証据。

从大殿平面布局及屋頂构架看，重檐的上檐部分是重建前的原有布局，重檐的下檐部分应是明代拓大的。

* * *

在大殿前月台两旁及院落間左右两边尚有一些雕刻、佛塔、經幢等。现分别叙述于后：

（1）月台两旁有一对方形实心塔，通高約7米，每层四面正中部分做出方形假龕，上写佛的称謂，从石雕蓮花座的形制看，应是宋建，但上面的砖建筑可能是明以后修的。

（2）婆罗門式佛塔一对，在院落間的两旁，頂部犹如吳越时代的金塗塔，通高5米，頂为方形石蓋，四面写刻佛的称謂，其中有一面刻着“月光菩薩”四字，仍然很明晰。塔頂四个边角用竖起的石雕山花蕉叶，叶內刻卷云人物故事画。关于建造的年代問題，据左边石塔須弥座內“右南廂梁安家室卿三娘舍錢造宝塔二座同祈平安，紹兴乙丑七月題，主思問舍錢三十貫，乙酉重修”的銘記看来，是南宋以前的遺物。在閩南地区类似这种形式的石塔，有同安的西亭桥旁佛塔，惠安的洛阳桥旁佛塔等，它們的年代也应相近。

（3）小方塔一个，在大殿前院落間，石构，通高3.5米，塔身方形，頂部为五层相輪，宝蓋，葫蘆，从雕刻內容和形制看，应是宋代的遺物。

（4）六角形石塔：共有九个，分布在院落的两旁，頂尖为四层相輪及葫蘆，在当地这种建筑形式是不会晚于宋代的，而且它往往与宋代寺庙废墟連在一起。

（5）宋代經幢一座，在殿前院落間，通高3.6米，八角形頂部原已残缺，現在換上一块棱形石。

（6）残八棱幢身二段，文字漫漶不清，一段幢身刻“大唐大中岁次甲戌五月八日建，乡貢进士欧阳偃沙門文中共业”及“朝議大夫使持节泉州諸軍事守泉州刺史上柱国薛凝”，可知是晚唐遺物。該幢原在泉州西門吊桥下，1953年移至开元寺保管。另一段有宋大中祥符元年銘記，系明嘉靖三十七年，水陆寺（在肃清門外西南——西鼓楼）废后，移入开元寺內的。

从“百花图卷”再論宋元以来的水墨花卉画

徐邦达

在“文物参考資料”去年第10期上，我曾介紹赵孟坚的水墨花卉画，現在又联想到了一些新的問題，并从“宋人百花图卷”（文物出版社有专册出版）上得到了印証，因此再写这篇短文作为补充。

故宮博物院藏有一卷墨笔画“宋人百花图”，从梅花、山茶画到秋葵，看来应当是四季花卉，不过缺少了冬天的花木，似乎原画比現在的要長，后来被人割去了末一段，所以連款字也没有了。

这幅画的画法，以宋代花卉传統来講，是一种少見的流派，既不同于崔白、赵昌，也不同于宣和至南宋的院体画。鳥虫魚蛙等的描写比較精細，鳥身毛翮，鈎勒处略近黃筌、黃居寀父子①；有的地方仅仅用墨塗染，不見笔迹，則又有些近乎赵佶墨画（也包括花卉）②。起首处一段梅花，枝干一笔抽条，以及花头圈点，多象楊无咎，但是又显得光滑板嫩些。中間的萱草、兰花的長叶子又象赵孟坚水仙的画法（参看1958年“文参”10期插頁），細笔剔草，也有部份相近。赵氏还有一卷四香图，曾見摹仿本，其中丁香、瑞香等花叶，更和此卷画法相似；不过没有听說或看見赵氏画虫鳥，所以此卷不应是他的手笔。

从这幅画的花卉象楊无咎、赵孟坚，鳥虫等象黃筌、赵佶而有所变化来看，它的时代应当是南宋中期或晚期，是楊无咎墨花系統的扩大和发展。按“图繪宝鉴”說，揚无咎有个侄子叫楊季衡，他“画墨梅得家法，又能作水墨翎毛。”总之就是这一系派的作品。从这幅画看来，这一系派，并不仅止为繪作逸笔草草的梅、竹、兰、水仙等簡单画品，后来并发展成为有花鳥虫魚等有丰富內容和更成熟的表現形式的繪画。以后轉入元代，則有陈琳、王渊、张中、边魯等人③，笔法更加粗簡了一些，还有赵衷，仅見花卉数种，不作虫鳥等物，风格大体是相同的。

从这幅画里，还看出了元代錢选的設色花卉，也是从这一传統演变出来的。他的花叶渲染方法，完全相象，花朵細鈎綫条，也很接近，只不过以水墨易彩色罢了。看来这一画派在南宋乾道以后至元代初期，是院外比較广泛流行的，为一般非院体的文人画家所喜爱和传习。此后又发展演变为明代的沈周、陆治、周之冕的画；更放縱一些的，則为陈道复父子等人。比較簡单的兰、梅等画，最著名的在元代为赵孟頫、王冕；入明为文征明以至周天球、陈元素等。以后愈变愈远，到清代一些墨花卉画派，已經漸漸的看不出楊、湯的遺法了，但是要仔細上溯根源，还不能不說是有一定的嬗遞关系的。

这派画在南宋只不过与院体“分庭抗礼”，还不能超过院画，但是入元以后，因为赵孟頫号召反对院画，于是，形成了独霸画坛的局面，象王渊等人，多直接或間接受赵氏的影响。所以赵孟頫虽不是这一流派的主要提倡者，但是至少也起了扫清道路的作用。

---

① 黃派画現存有“写生珍禽图（传是黃筌作）、山鷓棘雀图”（黃居寀作），多有影印本。

② 赵佶画大都是代笔，其水墨粗簡一种，象“池塘秋晚图卷”（故宮有单行本）“枇杷山鳥图”小幅（“宋人画册”中的一頁）才是眞迹。

③ 陈琳有“溪凫图”（故宮書画集影印）。王渊画传世較多，故宮書画集影印的一幅“桃花画眉图軸”也是代表作之一。张中有“枯荷鸂鶒图”“桃花山鳥图軸”（故宮書画集影印）。边魯画，曾見张氏所藏“花石錦鷄图軸”，沒有印本。

（上接39頁）

11. 鉄牛两件：高12.5、长19.3厘米。（图6）

12. 銅錢十四枚：开元通宝十一枚；天禧通宝、淳化通宝各一枚。

13. 金环一个：重2.2克。

此外还有銅飾物一件，鉄棺釘九个，鉄棺环四个等。

三 結語

关于墓的年代，根据出土的天禧通宝、淳化通宝錢推測，可能是北宋时期的。墓室內东西北三壁的砖砌斗栱、枋、門、窗等完全模仿地面木构建筑，在結构上表現了高度的建筑技巧。

近年来陕西地区发現的宋墓，所出陶俑极少，此墓出土的这一批陶俑，对研究宋代陕西地区的陶俑艺术提供了实物資料。

执笔人 楊正兴

艾启蒙所画的八駿馬

王敦化

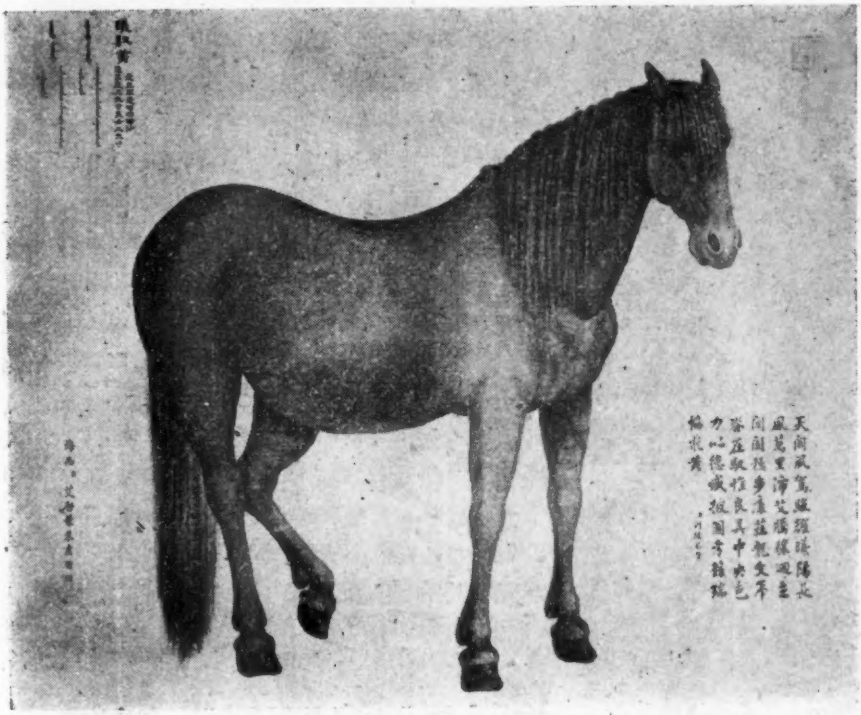
艾启蒙（公元1708年—1780年）生于現在捷克斯洛伐克共和国的波希米亚州地方。清乾隆十年（公元1745年），他从欧洲来到中国。因为善于繪画，尤工翎毛，与意大利人郎世宁同时作了清代的画院供奉，还同郎世宁一道参加过圓明园的建筑工程。清乾隆四十五年（公元1780年）十月，死在北京。

艾启蒙的画，是在西方繪画方法的基础上，学习我国的传統技法，应用我国的繪画工具和色彩，参互汇通，在繪画艺术中另具一格的。他的画見于著录的有：十駿犬画册、百鹿卷、宝吉騮图軸、山猫軸、考牧图卷、双猿軸、香山九老图、画馬八軸，还有白鷹图数軸。这里介紹的就是画馬八軸，它們都是巨幅的画，画中馬的大小和眞馬一样。

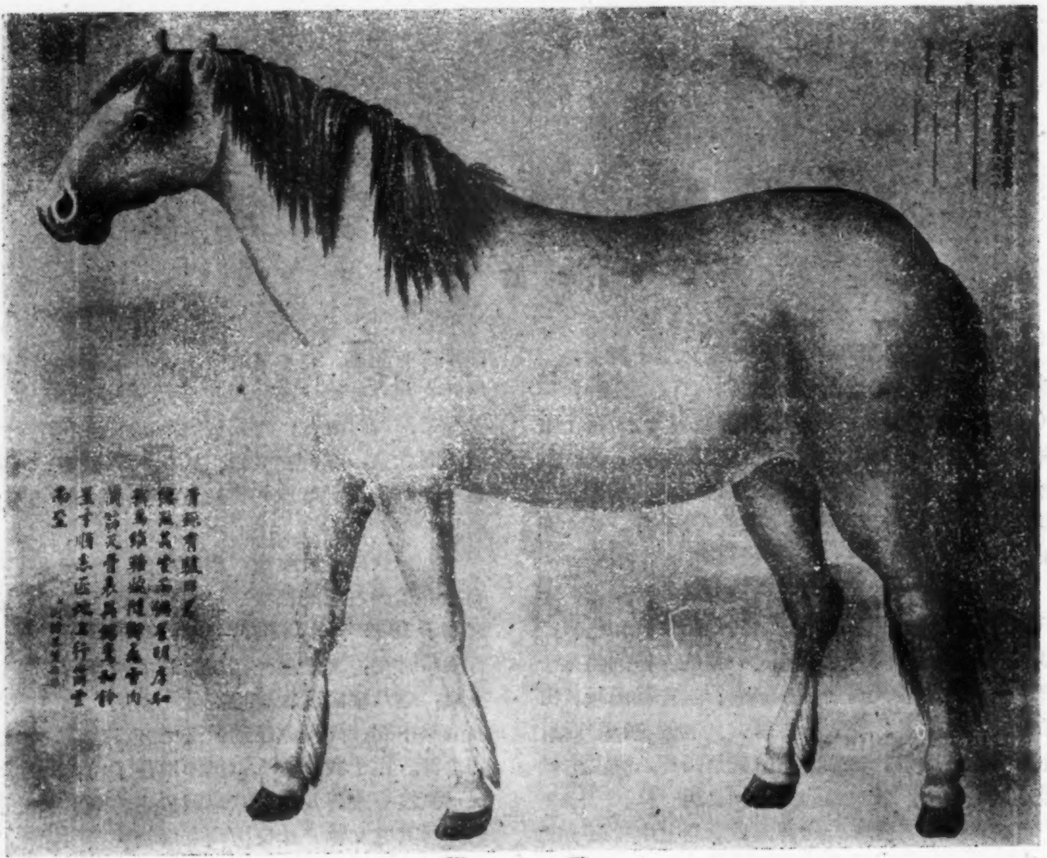
在以前的古物陈列所書画目录卷七中曾載有艾启蒙画馬八軸，对这八軸画的行款、尺寸、題贊、印章都有記述。这本書的序上說，乾隆朝，把內府所藏文物，分出一部分藏在奉天、热河两行宫，准备皇帝巡游时观覽；民国成立后，把两个行宫的藏品运回北京，陈列在文华、武英两个殿里。根据这一記載，我們可以知道这八幅画的收藏史的前段。

九一八事变发生后，当时的国民党反动政府存心放弃祖国古老的都城——北京，因而将所有珍貴文物于1932年至1933年两年內全部迁至南京。抗日战争时期，又迁运到四川。日本投降后，再运回南京，这八幅画就在这批到处流动的文物中。在解放战争中間，国民党反动派又把許多珍貴文物劫运到台湾。由于我解放大軍迅速取得了伟大的胜利，反动派没有来得及把这八幅画搶走。南京解放了，它們同其它文物一起交由南京博物院接收保管。

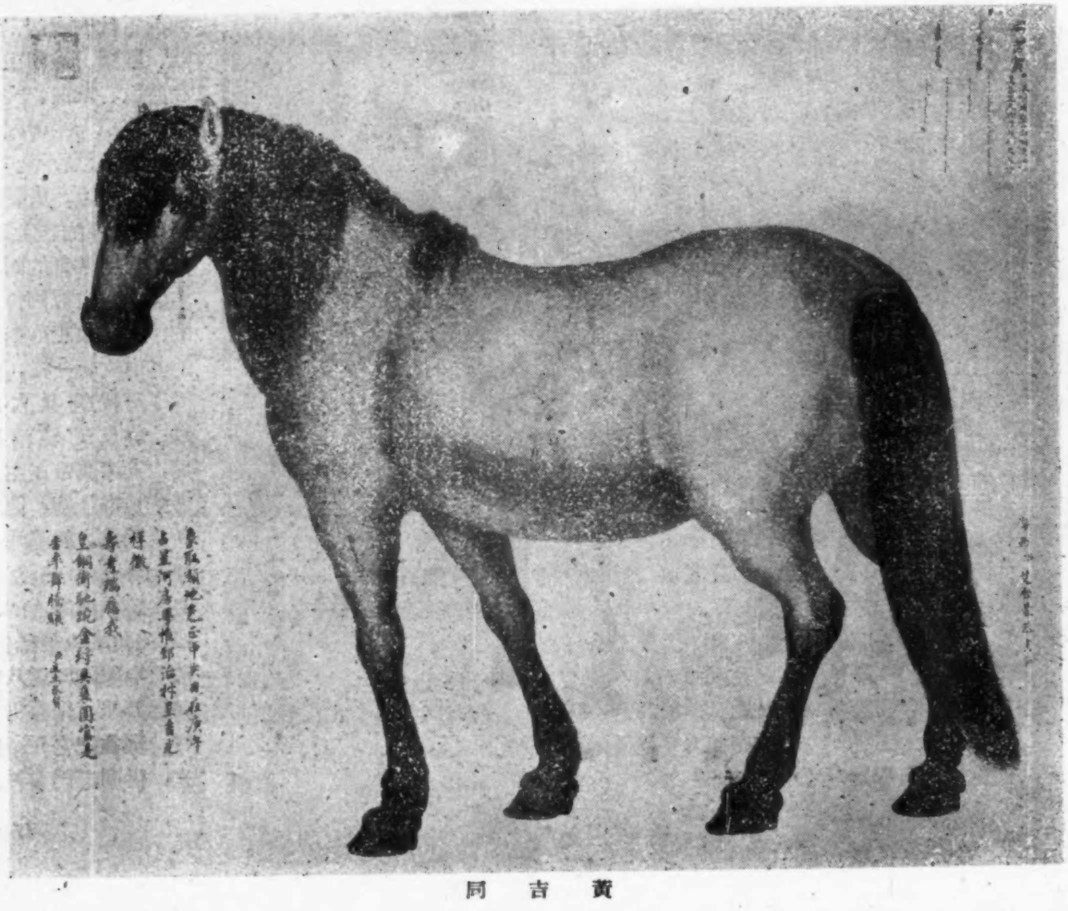
馬在人类交通史和战爭上，有过不少供献，在我国古代的銅器、漆器、雕塑、繪画上，和詩歌、戏曲、文学中，以馬为主要題材的，也不胜枚举。专以繪画来說，唐朝的韓幹、元朝的赵孟頫，都是人所共知的画馬名家。可惜他們传世的作品，也正如祖国的其它文物一样，遭受了历代的兵火之劫；在反动統治时期，又遭到帝国主义者的掠夺盗窃，因之所余无几。就連清代以画馬著称的金冬心、錢南园等人的作品，流传的也很稀少。而艾启蒙的画馬八幅轉运万里，保存仍完好，現在把它介紹出来，供同志們参考。



嘯颭黃



路云嘗



黄吉同

平江图碑

錢　鏞

“平江图碑”是刻志宋代苏州城厢地图的碑石，現存苏州市地志博物館內（原孔庙），它是国内有数的名碑，現已由江苏省人民委員会列入第一級文物保护单位。

平江图碑高2.76米，寬1.415米，雕刻年代，碑石上没有注明，但根据吳县志和宋平江城坊考二書所記，証明它是南宋遺物。

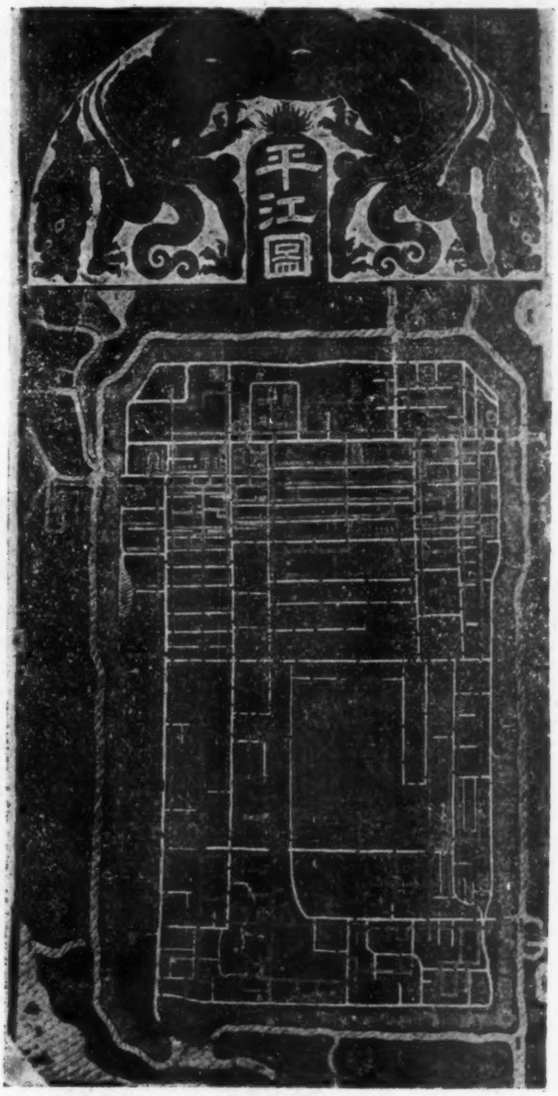
吳县志金石考这样說：“平江图碑末有呂梃、张允成、张允迪刻二姓名，案庆元六年重修‘长洲县書簿厅記’，末有张允成、允迪二人姓名。嘉定八年，重修‘苏州学記’末有张允迪一人姓名。庆元二年，张国安書‘廬坦传語碑’有呂梃姓名，則此碑必寗宗庆元前后刻，……又案图有紹定二年重立諸坊，以张允迪为张迪，而无以后新建公署，有如紹定二年十一月所建激賞西庫之类，故断为紹定二年立坊时刻。”

宋平江城坊考王謇自序中是这样說的：“……平江图，始不詳其何时所刻，程氏祖庆吳郡金石目亦仅据瞿木夫說，以刻碑人呂梃、张允成、张允迪三人姓名，叠見宋理宗寗宗两朝碑刻，遂断为南宋故物，而未詳其年月，余因讀赵汝談吳群志序及吳郡志官宇門所載，紹定二年，郡守李寿明重建坊市故实，始悟平江图碑亦必刻于是年，証以碑中公署寺观，凡建于紹定二年春夏以前者，图中悉有，秋冬以后新建者即无，益信刻行吳群志，兴复古名迹鐫成平江图悉是年……”

根据以上二項考証，該图成于南宋是没有疑問的。

就該图的內容来說：包括城墻、河道、官厅、寺观、塔桥以及道路等，有些到今天还規模犹存。可以看出宋代对城厢的設計。該图除記載了市街等外，对郊区名胜古迹，也择要列刻于碑边，因限于石面地位，远近大小也就不拘了。現在它不单是一件古迹，而且也是研究古代城市設計状况的参考材料，加以类似这样的作品，現存不多，因此更値得珍視了。

該碑因中部模糊不清，1917年曾經过加工深刻。



記苏联科学院物資文化研究所与莫斯科大学历史系考古学講座

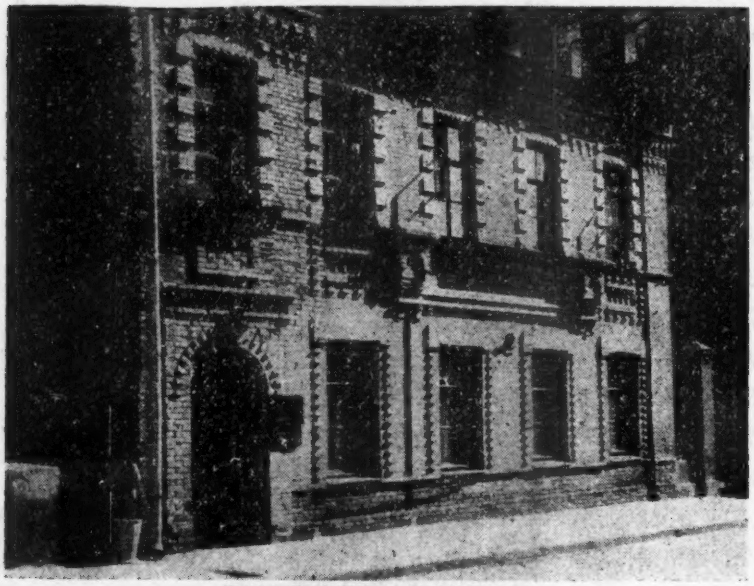
佟柱臣

我趁着到苏联学习博物館工作的机会，順便也訪問了苏联科学院物資文化研究所和 C. B. 吉謝列夫同志、列宁格勒物質文化研究分所和 C. C. 車尔尼柯夫同志、莫斯科大学历史系和 A. B. 阿尔茨霍夫斯基同志。C. B. 吉謝列夫同志1950年曾来我国講学，A. B. 阿尔茨霍夫斯基同志所写的考古学通論，已在我国翻譯出版，C. C. 車尔尼柯夫同志是中亚考古学方面的专家。現将所見所聞写出，以供国內参考。

一

由于苏联幅員庞大，所以它的考古学上的文化內涵，是十分复杂的。从阿尔明尼亚的薩坦尼——达尔的舍利期遺址起，到中石器时代、新石器时代、青銅时代、鉄器时代出土物都很丰富。而远东沿海边区的文化与朝鮮有关。西伯利亚赤塔城的陶鬲、巴澤雷克的战国四山紋境、阿巴千的汉代建筑址、冬提肋科河的西辽遺址，与中国文化有关。中亚土庫曼的一些考古材料又反映了伊朗文化的作风。多脑河与頓河之間有斯基泰文化，頓河与烏拉尔河之間有薩尔馬特文化，黑海沿岸更有希腊罗馬文化。所以苏联的历史本身，也可以說是世界历史的縮图。

由于苏联的大規模經济建設，所以現在到处开展着考古工作，因为气候的关系，田野考古經常是在夏季进行。目前正在进行卡欽基旧石器遺址、里海中石器遺址、諾夫哥罗德十世紀以后遺址以及西伯利亚、高加索、伏尔加河流域、烏克兰等地的发掘工作。苏联考古工作人員对考古工作作出了很大貢献，例如关于石器时代的研究，他們已經越过文化分布的論述，而在文化分布的背后再探討氏族与氏族的关系，部落与部落的关系。又如在里海哲别雷地山洞的中石器时代文化中出有石磨盘，証明当时已經有了农业，雅尔干特出有4000—1500年前的灌溉农业的材料，也是近年的重要发現。

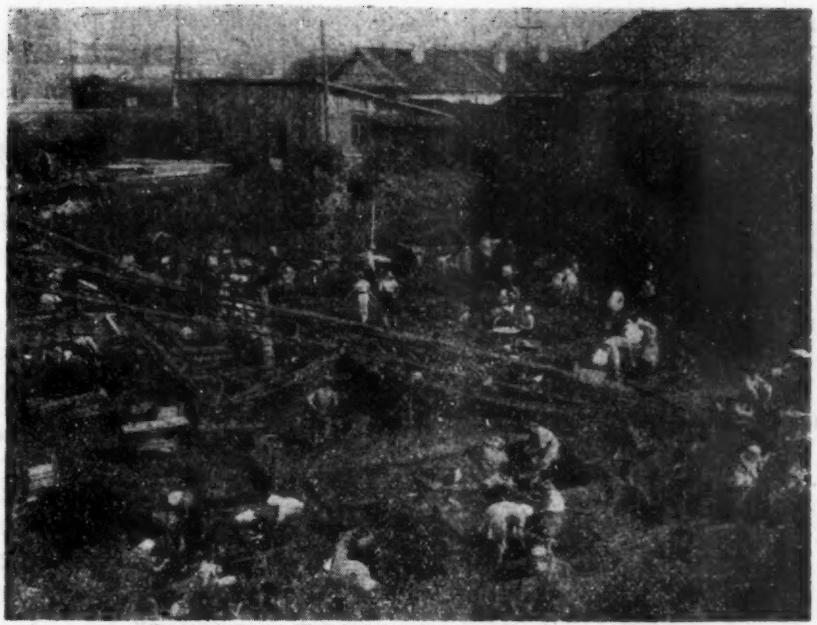

莫斯科苏联科学院物質文化研究所

以上成績的取得，是和苏联科学院物質文化研究所在业务上的具体領导分不开的，物質文化研究所負責規划全苏远古与各个加盟共和国国家形成历史的研究工作，1957年他們在学术研究上的任务有两个，一个是国家的起源問題，一个是民族的形成問題，这已經不是一般理論的領导，而是根据各个加盟共和国出土材料的具体情况，作进一步領导物質文化研究所与各地考古工作机关保持經常联系，不断的引导着学术水平走向新的高涨。

苏联科学院物質文化研究所总所在莫斯科，是十月革命以后建立的，分所在列宁格勒，历史很久。莫斯科物質文化研究所，从事新石器时代、青銅时代、鉄器时代、希腊罗馬时代、斯基泰，薩尔馬特、俄罗斯各方面的研究，而不从事旧石器时代的研究。此外有田野工作部，它是全苏考古工作的行政組織，它发給

全苏考古机构或个人調查証、发掘証、再发掘証。研究所有一个图書館，附設有“苏联考古学”杂志編輯委員会，人員很少，但工作迅速、質量非常高。

以上各部門，在业务上統由科学委員会領导，所长为科学委員会主席，科学委員会与所长共同工作，对所长提供意見。科学委員会，也組織会議，討論学术問題，計划工作、检查工作。


莫斯科大学历史系考古講座在諾夫歌罗德进行机械化发掘

所里还有原稿保存室，保存了十月革命以后全苏考古工作者們提出的調查发掘报告原稿，原稿均已排架，用卡片管理，无論遺址作完与否，到一定时期必須提出报告，有些报告并未出版，但是这种未出版的报告材料积累多了，也便于总結和綜合闡述历史問題。他們的报告室，放了二十多张椅子，一个講台。黑版以蓝色漆画出了苏联的主要山脉和河流，討論論文也多在这里举行，这里还放着中国及其他国家的历史科学情报，在中国的科学情报中，已經翻譯了翦伯贊、罗尔刚等的文章，他們对于我国历史界的动态是非常注意的，这种历史情报工作，也是一項重要的工作。

列宁格勒物質文化研究分所，从事旧石器时代、中亚黑海、高加索方面的研究，而古代俄罗斯研究部分則与莫斯科物質文化研究所共为一組。我們在这里見到了高加索方面专家 A. A. 耶申同志和中亚哈薩克斯坦专家 C. C. 車尔尼柯夫同志，C. C. 車尔尼柯夫在額尔齐斯河水电站，已經进行了六年考古工作，以前此地为空白点，現在发現了各个时代的遺存，他已經发表了“关于哈薩克斯坦东部的考查工作”一文，此地的旧石器时代文化，一方面近似西伯利亚，一方面也与蒙古有关。新石器文化有一种为哈薩克斯坦的基本形式的細石器。在兹良諾夫斯克南方的屋西那肪木遺址，上层为青銅文化，有猪骨、穿孔銅条、三角形有翼銅鏃，（上有长20厘米的木杆，杆上纏皮筋）、銅短劍（长25厘米上下)、薄金片、碎鉄块、长方形有孔石斧等。下层为新石器时代文化，有柱洞、房基址，砂質捺点紋与刻紋陶，修理箭杆的洼槽形石器，圓刮削器等。还有核状与翼形石鏃、尖状器、石斧残部、柱状魚鈎、网墜、骨針、骨刀柄等。車尔尼柯夫同志推定这个遺址为紀元前二十——三十世紀的一种漁猎文化。

在該所原稿室，收藏有沙皇时代的报告原稿五万份，每一份均装在硬壳盒中。照片与底版室，是1912年成立的共藏300 000张，有早到1854年的照片。卡片分两种，一按作者，一按地区，底版系按入室統一号，架藏則按4吋格、6吋格、8寸格存放，小型胶卷为了防火，装在小木盒內，盒放在木盘上。他們为了总結經驗，已經写成“关于科学研究机关中照象、图片管理技术方面的資料”一書。

此外这里有金相学室，化学試験室，放射性炭素計算室等。放射性炭素計算室在地下室中，这种計算器的結构，由几个方形箱組成，每个箱上均装有电鈕，旁有放在鉄块上的銅筒，銅筒之中，則放有溶解于水的木質含有 C^{14} 的标本，开动电鈕以后，鏡筒中便放出葱綠色光綫，一般計算約三小时，复杂时需要四十八小时，以二千年前的木質骨質标本計算比較准确，誤差不出五十年。

二

在苏联，大学历史系設有考古講座的，有莫斯科大学、列宁格勒大学、塔什干大学三处，各有学生五十人，一般大学历史系則有考古通論課，莫斯科大学历史系除历史講座和考古学講座外，还設有民族

学講座、博物館学講座，这些講座，都是在辯証唯物主义与历史唯物主义思想指导之下来进行的，他們明确了历史学、考古学、民俗学、博物館学对历史科学整体的內在联系性，而又恰当的处理了四門科学作为一个分科的独立性，这是在社会科学領域中的新的認識与新的貢献。

莫斯科大学历史考古講座的主要課程与所定时間如下：

考古通論	36小时
田野发掘方法	32小时
石器时代考古学	48小时
銅器时代考古学	68小时
鉄器时代考古学	68小时
古典考古学(指希腊·多馬考古学)	51小时
古俄罗斯考古学	94小时
历史編纂学	30小时
科学技术課	94小时
考古实习	34小时

此外有政治經济学、历史唯物主义、联共党史等。第一年学习一般历史課，从第二年起，如果願意入考古学講座的，需先到中央历史博物館实习，提出对考古材料的学习报告，經过教师的鉴定。第二年也参加田野工作，从事遺址或墓葬发掘，并有地形学、繪图学等选課。第三年开始学石器时代考古学、青銅时代考古学、鉄器时代考古学，至于古典考古学，俄罗斯考古学、伏尔加鉄器时代学、西伯利亚考古学、貨币学等可自行选择。此外有考古学史。第四年学习科学技术課（如光带分析、放射性炭素計算），第五年参加实习和写毕业論文，經过两次国家考試，并考試馬克斯列宁主义。

从整个情况看，他們的功課是由浅入深，对于学生在考古技术上是要求全面掌握的，不仅要会照象、測量和繪图，而且要有熟練的陶器修复技术。他們已經把光带分析、放射性炭素計算等自然科学的方法应用在考古学上，但C.B吉謝列夫同志說：“我們虽然把一些科学方法应用在考古学上，但是自然科学决不等于考古学，考古学是要闡明历史規律的，是有党性的。”Д.А.阿烏杜辛副主任也說：“考古工作的关鍵，还在于田野发掘。”这些意見，都是值得注意的。

附带在这里介紹一下历史系博物館学講座的內容，苏联全国只有莫斯科大学有博物館学講座，入博物館学講座的学生，除学习一般历史課外，有器物史、陈列方法、保管方法、博物館学史、博物館建筑等，五年提出毕业論文，要从实物的研究，闡明历史的規律，所以他們的博物館学，是不脫离具体的科学內容的。

考古講座有办公室、教授研究室、图書室、修整室、制图室、磨片室、化学分析室、光带分析室、放射性炭素計算室（筹备中）等。在制图方面他們尽量利用各种簡单和复杂的作图仪器。簡单的如在一个木箱的一边立一块玻璃板，板前放置欲繪器物，其后以适当距离置一吊灯，这样器物的原大便照射在玻璃板上，即可用繪图紙描出，省却按比例縮小計算的麻煩。还有一种是反射投影繪图器，把一件标本放在中間，左右两斜方置二个鏡面，經过两次反射以后，原标本便以等大出現在桌面的紙上。

莫斯科大学考古講座也作了許多发掘工作，其中最主要的是A.B.阿尔茨霍夫斯基主任主持发掘的諾夫哥罗德遺址，它是十世紀以后手工业兼商业城市，也是当前苏联最大的发掘工作之一。这个发掘队系由莫斯科大学与苏联物質文化研究所联合組成的一百多人的大队，他們以輸送带运土，完全机械化了。現在在諾夫哥罗德靠近河旁，掘出了三条大街和不少方形木舍，其中有官吏的住宅。遺址文化层約6000平方米，厚約9米，去年已經作到十四世紀的层位，在各木舍中出土了木罐、木盘等約三十多种器型，全是旋的，木工技巧十分惊人，并有冰球、布鞋、鉄制馬刺、銅刀、紅宝石戒指等。最重要的是在1957年7月里出土了白樺皮文書三十三件，这类白樺皮文書，主要有公文、私函、賬簿。从发掘的情况看，越向下遺物越是丰富。

綜合以上的記述，我們体会到苏联的考古学是有鮮明党性的科学，它在辯証唯物主义与历史唯物主义思想指导之下，作为闡述各个加盟共和国的历史发展規律的主要工具，而苏联考古学水平的提高，又是与苏联科学院物質文化研究所及时領导密切联系着的。对于考古工作人員，則要求全面发展，这在当前我国考古教学和培养干部工作中，是应該注意的問題。

賀龙元帅参观南昌八一起义紀念館

1959年1月17日，賀龙元帅参观了南昌八一起义紀念館。他在参观时簡述了大革命失敗后，我党为了挽救中国革命而举行武装起义前后的情景，和他的亲身經历，回答了許多关于八一起义的具体历史問題。賀龙元帅最后着重指示在八一紀念館的陈列中，要突出表現党的領导和毛澤东同志的政治路綫和軍事思想，使紀念館具有更大的政治教育意义。（凌家传）

越南名胜夏龙湾风景

越南古蹟记游

余鳴謙

1958年秋，我和另一位同志到越南民主共和国参加了保存保藏司①干部訓練班的講学工作，順便参观了不少名胜古迹，越南的古建筑外貌和我国遺物比較起来，有很多相近之处，尽管有些細节上表現出风格的不同，总的印象却是熟悉而亲切的。而且，不仅是建筑，就是戏剧、服装等方面，也都可以看出中越两国之間，在过去的悠久的历史岁月中，文化是如何密切地交流着、影响着。这篇报导是就个人参观过的名胜古迹，选择几处做一个介紹；由于建筑物分布在各个省区，比較分散，同时参观时間又很短促，因之，这个介紹只是一个单純游历的印象叙述。通过这篇介紹，如果能使讀者对越南的古代建筑有进一步了解，因而更加深两国人民之間的友誼和了解，則是作者最大的希望。

夏龙湾木头洞

这次的参观无論是古迹內容介紹上，或者是生活的关怀上，都得到越南保存保藏司陶維騏司长以及司內許多同志很多的协助。在此，对他們热情的协助，致以誠摯的謝意，并祝越南的文物工作取得更大的成就。

一　夏龙湾

夏龙湾，又名鴛龙湾，在海防市东北60公里洪基地方，是越南著名风景区之一。湾內寬闊的海面上，聳立有各种形状的岩石，或陡立如山，或相依如門，在聳立的石灰岩縫隙里，長出青草碧树，风景和我国广西省“山水甲天下”的桂林，极端相象。据地質学家考察，这里在若干万年之前是高山地区，由于地壳的震动，变成今天的形状，在水波如縐的海面上，三三两两的捕魚船，悠然穿行在古老的岩山之間，碧空与白帆相映，景色确很动人。

在夏龙湾內，有一处古迹叫做“木头洞”，是一个天然洞窟，洞口不大，开在崖壁半腰，有磴道可登，但洞內却非常广闊，参差不齐的鍾乳石从洞頂倒垂下来，石縫泉水滴在洞內磴道上，溜滑难行。洞中央架有一根短圓木，說明牌上

說，1288年3月7日越南人民在这个洞里，設置埋伏，采用木杙战术，打敗了元将烏馬兒的侵略。这块短木就是当年战役中的木杙遺物。洞壁上有不少游人題字，也有石碑，碑刻模糊，已不可辨認。

我們在洪基地方逗遛了五天之久，虽然是溽暑季节，但这里由于海风关系，却比河內凉爽。

二　西方寺

西方寺位于越南山西省石期县內。据說远在胡朝（公元1400—1407年）名僧閣仙，就在今址营造殿屋，那时叫做西方极乐寺，今天所見，大部分是十八世紀阮朝重修后所遺留。

寺建筑在半山腰上。一进山門，就可看見前殿中殿后殿排成“三”字，矗立在空曠的庭院中，这三个殿座尽管距离很近，但台基却不相連，那高聳的龙头飾翼角，平緩的屋坡，以及方直輪廓的正吻飾，与我国古老建筑十分相象，但也具有不少的特点。

走进殿內，首先感到的是丰富的雕刻，越南一般佛寺建筑都是徹上明造，不用天花，所以梁架間大都做些綫条装飾。西方寺的三个殿座木雕的繁縟程度，更超出于一般佛寺之上，金柱間的各架梁和檐柱、金柱間的挑梁，都在梁面雕满了卷草和直叶，而在距离很近的架梁之間，墊以刻着荷叶的圓盘。各步圓檩条搭接在梁端，檩下梁上更以替木墊托。檩上鋪設扁方断面的桷子，这个桷子还不是順着屋坡一字排列，而是十字交叉起来，形成一个个的方井；方井之內，放紅、白、黃、綠、藍五色望砖，这种装飾手法，是他处未見的。

在檐部，桷端并不露明，而是用巨大的挑檐方把桷端封住，挑檐方的外皮雕作华尖飾。

我們去参观的时候，越南建筑部的同志們正在殿內进行細致的測量与繪图，他們要把这宝貴的民族文化遺产，用科学方法保留下来，使更多的人能看到越南古代艺术的成就。

三　延佑寺独柱

凡是爱集郵的人們，大都熟悉在越南的郵票里有一种独柱建筑的图案，这就是延佑寺的独柱（俗称独柱寺）。这个紀念物位于越南首都河內市的西郊，从这里往东北是有名的巴亭广場，再往北一拐，就是百草园和西湖。古老而又特殊的建筑外貌特别吸引了参观者們，在浅浅的池水中，涌出一个石柱，柱由两段圓石墩拼接而成，从柱身外挑出八对組合梁，各由两根平梁和一根短柱組成，組合梁下有弯弯的撑栱支柱，其上則承受了全部建筑物的重量。建筑物寬深各三間，四面带廊，元脊屋頂上装飾着游龙、滿月和异兽，正面檐下悬“蓮花台上”扁，建筑物內端坐观音法象，柱前有砖阶，可以登临。

如果查一查文献，就会了解这个独柱建筑已有九百余年的历史，按照艮亭公撰“河內地輿”的記載，李朝的皇帝在崇兴元年（公元1049年）梦見观音菩薩，坐在蓮花台上，引帝登临，因而才建石柱于池中，构筑楼台，以奉观音；龙符五年（公元1105年）又重修，重修的石柱高十丈余，大或圍許，那时的水池不是一个而是两重，碧池之間有飞桥相通，前桥之庭左右，并建琉璃宝塔，建筑規模巧丽可观。

越南政府是非常重視文物保护工作的，在河內光复前夕，法国殖民主义者曾将独柱建筑拆毀。河內解放后，政府修复了独柱建筑，选用質地优良的鉄林木，組織精于雕作的工人，照原貌恢复，于1955年夏竣工。現在每逢假日，市內居民絡繹不絕地到这里来游覽和休息。

四　文庙

文庙在河內市的西南部。全部建筑群由文庙及国子监合成，国子监居后部，是封建时代太学生肄

文　　庙

还剑湖龟塔

业的地方。現在房屋已全倒塌，只見古树成蔭，青苔滿阶。文庙在前部，是祭祀孔子的地方，包括两个主要建筑物：一个是大成殿，殿由拜殿、寢殿合成，均寬九間、深三間，复九脊頂。虽然“河內地輿”記着文庙是李朝圣皇帝天貺二年(公元1069年)創建，但現存建筑，却表現出黎朝（公元1428—1789年）的特征，例如栿窗下障水板上雕刻有直尖的云文，这种直尖云文也見于其他黎代遺物中，象北宁省的版亭門扇和太平省的神光寺門扇等。大成殿明間用四扇六抹槅扇，槅心櫺条极为纖細，木下栿放在高高的砖砌余塞上，这不外是防止雨水浸滲而采取的措施，为了避免視覚上的单調，各部分水平梁枋，多在側面做出博栿版。

另一个主要建筑物是前院的奎文閣。閣分上下两层，下层有四个方形砖柱，是前后院通道；上层用四根木柱，柱間安設圓窗框，呈开放式的外观。屋頂是重檐九脊，上下檐屋坡靠得很近，檐角未做起翘。奎文閣是阮朝嘉隆六年（公元1807年）所增建，上层周围的栏杆采用瓶飾，这和古螺城九間亭一样，表現为晚期手法。

在奎文閣与大成殿之間，有方形泮池，池东西共有八十二座黎朝以来的进士題名碑，碑头圓弧形，下置龟趺。对这些历史文物，河內市文化所已計划加盖建筑物，把它們保护起来。

五　还剑湖

提起还剑湖来，到过河內的人差不多都很熟悉。河內市在紅河南岸，有湖泊多处，但那些內湖，都比較偏僻而静寂，只有还剑湖处在热鬧的市区，市內电車道就經过湖的东側，每当傍晚，华灯初上，湖濱椅上，坐滿游人。在湖的周围有許多古迹，比較引人注目的是湖心两个小島上的建筑。

在湖北小島上有玉山祠，祀文昌帝和关圣，祠內外有殿，有亭，有桥，有塔。創建于公元1865年的栖旭桥，东西如虹，把小島和东岸連接起来，形成河內市美丽的风景綫。

在湖的南側小島上，有一个楼房式建筑，叫做龟塔。这个建筑和湖的名称包含着一段传奇故事，故事的中心人物是十五世紀时的越南民族英雄黎利，黎利原是蓝山地方的一个漁民，他不甘心越南人民受着外族封建統治者——明王朝的压迫，起义抗明，传說他在起义中偶然得到一口宝剑，使他取得了軍事上的胜利。事成之后，在还剑湖里駕舟遨游的时候，忽从湖面涌出一龟，逐船而走，黎利以剑刺之，龟銜剑沉入水底，不复見，因此湖名还剑湖，塔名龟塔。这个建筑物建于公元1855年，尖拱式的开口，厚重的砖墻垛，和玉山祠的翚飞式建筑风格是不相同的。

还剑湖原是水軍湖，在十五世紀前后，湖面远比今天所見寬广得多，可以用做水軍演习的場所，那时，它和环繞河內市郊的紅河（又名珥河）原是相通的，后来，随着年月的变迁，湖面逐漸縮小，才形成今天的情况。

六　仁寿亭

在亚洲东部的木构系統中，古代和近代的亭有着不同的涵义：近代的所謂亭，每每是輕巧华丽的外观，位置在山腰或水边，可以点綴风景供人憩息的，古代的亭則是国防軍事或者乡鎮旅舍性質的公共建筑。在越南，常常可以在乡社田野中，看到一些七間、九間的大建筑，它們和这里要介紹的仁寿亭一样，都是屬于公共建筑性質的亭。②

仁寿亭，在海防市区，創建于三百年前的黎朝，在一百三十年前的阮朝，又經重修。亭的主殿，寬七間，深三間，建在矮矮的台基上，主殿中央后部又伸出一个三間的寢殿，合为丁字平面。主殿的七間中，只有中央間是砖鋪地面，其余六間則在柱礎上約80厘米处鋪設間枋楞木做木地板，木地板上沿

海防市仁寿亭

仁寿亭內部

仁寿亭底部

着柱縫安裝高不过30厘米的木栏杆。这些做法說明这个亭，由于地区气候和环境关系，結构上屬于“干闌”式建筑；也表示出一般是坐式生活。

从立面上看，檐部有显著的生起，从次間开始，各柱逐漸加高直到角柱，屋頂正脊不只中央采用了行龙戏月的裝飾，連正吻的位置也代以行龙。內檐梁架是徹上明造，檁条分布很密，前后坡用了十九根之多，不論屋頂梁架，裝修枕板，都做了动物、植物雕飾，其中，尽間梁上的蝙蝠飾，仍是創建原物。

凡是亭建筑，常常在寢殿里放着神象、神座以至祭器等等以祀历代帝王，仁寿亭的寢殿，主祀吳权。吳权是越南的民族英雄，据越南山西省志記有“前吳王福寿人……生有异光滿室，状类特异，背上有三黑子，……及长魁梧，目光若电，緩步如虎……”他在公元939年領导起义，打退了南汉的干涉，从那时起，越南才获得独立。

七 宁福寺

宁福寺在北宁省境，北宁省是越南古迹比較集中的省份，象百門寺、万福寺、宁福寺、延应寺，都是創建于李朝（11—14世紀）或者陈朝（15世紀）的佛寺建筑。李、陈二朝的封建主崇信佛教，大事寺庙的修建，現在百門寺、万福寺的地上木建筑部分，都已毀失，保存較好、規模又較大者，当推宁福寺。

按“北宁风土”所記：“陈朝李道載，以兴隆五試，年中状元，及后出家，尝住持在此，立九品蓮花座及刻諸經板。”这說明在十三世紀的陈朝，宁福寺已有建筑存在；但今日所見殿屋，恐是黎朝重修后的面貌。因为同書写有“福泰五年，道場母主皇太后郑氏，号法性，建报严石塔五层，又重兴梵宇楼台，遂立慈孝寢庙，并买田留为三宝香火田。”黎朝福泰五年是公元1647年，相当于我国的清朝初年。

全寺自南而北，首先是山門，其次是鐘楼，然后是主殿五重，都在中軸綫上。主殿又有群房圍繞，形成一个大院落。殿座之間相距很近，在平面配置上未見左右配殿，也就是没有采用連續四合封閉的办法。

大雄宝殿內有千手千眼观音和苦行僧象，雕作得精致生动，越南历史博物館已将其复制成石膏模型，陈列展覽。殿內金柱柱础刻平浅的八达馬蓮瓣，殿外三面台基上有石栏杆环繞，栏板外側雕作龙兽人物，望柱头刻宝珠或獅子。殿后有小跨度石拱桥与九品蓮花殿相通。

九品蓮花殿，寬五間，深三間，四面繞以砖墙。这些檐墙繞在列柱之外，并不象我国北方所見把柱子包在墙身里；这是因为气候和环境不同的緣故。

宁福寺

由于要安置九品蓮花座，在九脊屋坡之上又叠加两个小三間的暗层，外观上形成三重檐。九品蓮花，高九級，每級設蓮花座，平面八角形，每面刻佛象，九品蓮花軸柱下設銅托可以旋轉，象这种轉輪奉經的佛教用具，在越南并不多見，現在已油漆一新，并且飾以金銀，外观頗完美。

在主要建筑群之外，还有两座較大的石塔。一座名报严塔，在寺东；一座名尊德塔，在寺北，是拙公和明行两个僧人的墓塔，其中报严塔的柱栏表面还带有許多有意思的雕刻，也是黎代的遺物。拙公、明行是我国漳海郡和江西省的僧人，因避乱到了越南的宁福寺。

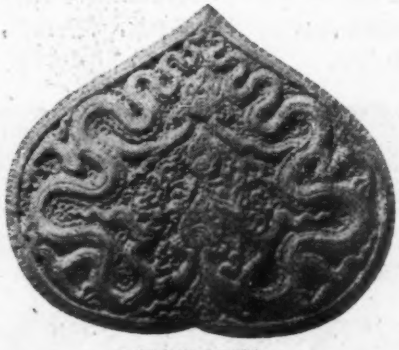
八　延应寺

延应寺，又名姜寺，也在北宁省。传說第三世紀士王时代就已有了，李朝名禅定寺，陈朝英尊的时候，曾經莫挺之重修，当时有一百間殿屋，有九层塔和九間桥，似是延应寺最盛时代。

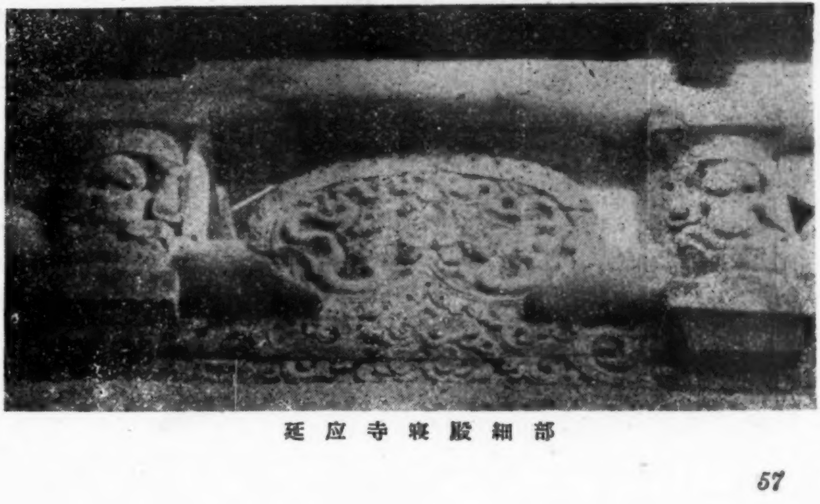
寺主祀云神，云神象座設于寝殿內，三間寝殿之前又有七間拜殿，二者合为工字平面，拜殿前方中軸綫上矗立砖塔一座，塔四面砌券門，前門上刻和丰塔三字，据說这就是陈朝重修时的九层塔，可惜經风雨的摧毁，只剩三层。塔殿四周有群房围繞。

延应寺建筑有些特点值得注意，例如九层塔的位置与高度，显然居于寺的主要地位，亚东系統的佛寺建筑中，塔原是全部建置的中心，延应寺的塔址是說明这一古制的例証③；不仅是塔址，現存塔的方形平面，空筒状結构，也是古代做法。

还有些特点見于寝殿。寝殿寬深各三間，复以九脊頂，金柱柱础的蓮瓣做得尖銳而有力，不象宁福寺、西方寺的柱础那样平浅。梁端用托脚叉住，是其他越南古建筑所未見。平梁下的木雕很精致，以菩提叶为輪廓，而以成双行龙做为母題中心，行龙的形状是尾在上头在下，上狹下丰。



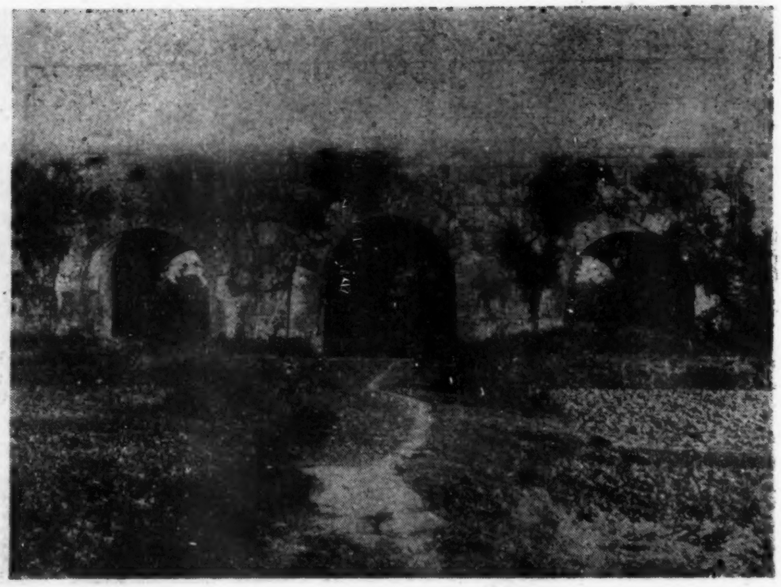
万福寺出土石刻



延应寺寝殿細部

这种形式的雕刻也見于同期的法云寺寝殿梁間，又見于李朝的万福寺出土石刻，它渊源于占城艺术，据文献記載，在李、陈二朝的时候，与南部占城之間接触頻仍，文化艺术方面互相影响，是可以想象到的。

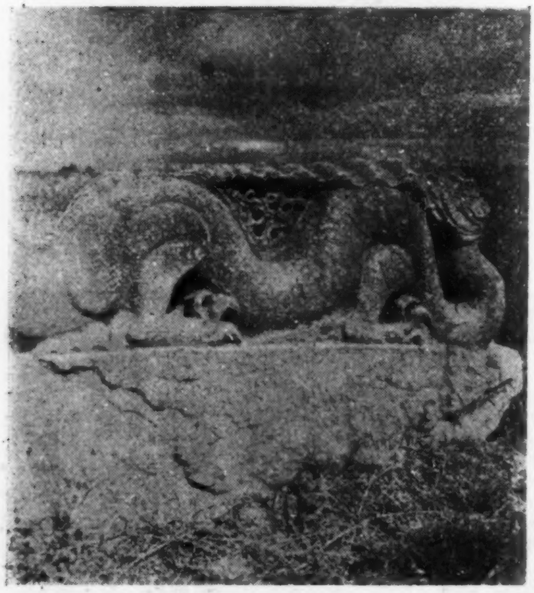
当我們参观延应寺时，寺內正在进行重修工程，六、七十岁的老木工領导着木雕的修补，泥水工人把屋頂上的行龙滿月等瓦飾堆砌起来，虽然用水泥等新材料，色調却与原物調和一致，这是越南保存保藏司直接指导下的一項古建筑修复工作。



胡　　城

九　胡城

胡城位于越南中部清化省永祿县境，建于第十四世紀末叶。李、陈、黎諸朝一直以河內为京城，陈朝末叶，大将胡季犛于光泰間（公元1388—1398年）开始在这里采石筑城，其后，弑陈少帝自立，才定都于此，名为西都，而以河內为东部。



胡城行龙雕刻

城平面长方形，南北約九百米，东西約七百米，墻高五米，寬三米，四面开門，东西北三門都开一洞，只有南門开三洞，从残存的門洞看出砌块都是长二米高八十厘米的大石，洞上口做半圓拱券，依一般縱联法垒砌，石縫灌白灰浆，工程做得精細而坚实，誠如“清化省志”所記：“斧凿最工，磨礱入細”，当时建筑技术水平，于此可見。

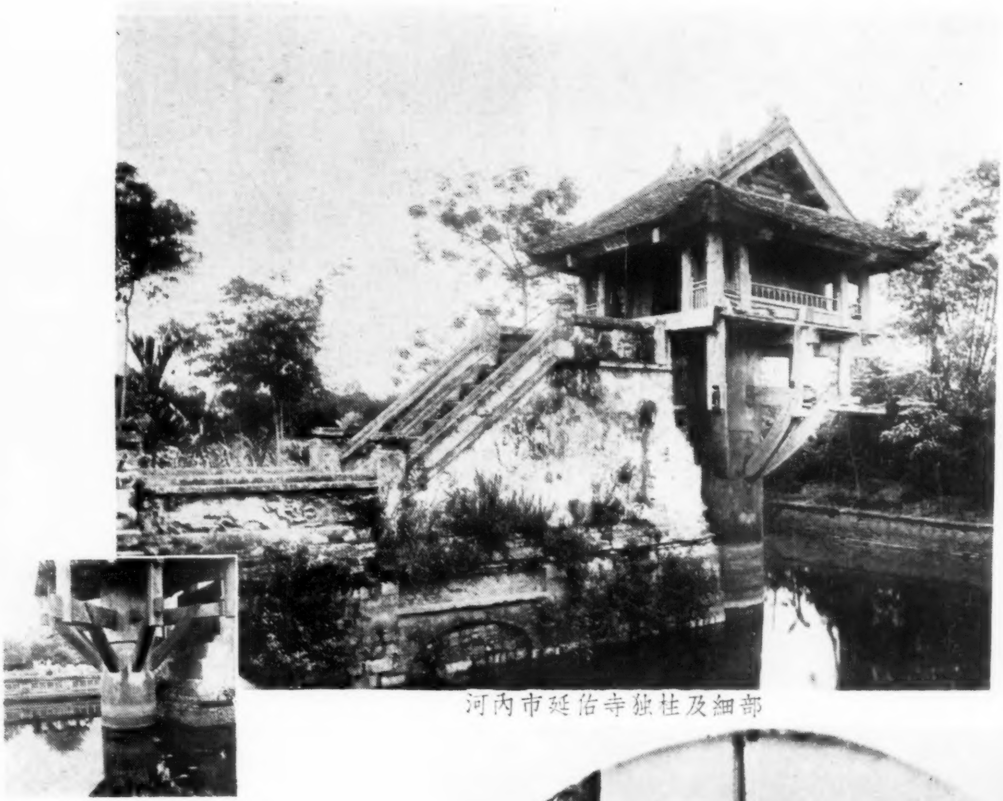
約三十年前，游人曾在胡城西門墻上題了一首詩：“兴亡陈迹古今来，石砌胡城此旧堆，甃筑楼台多少力，弓山石路志蒼苔。”可見当时城池已很荒废。我們参观时，城內外是一片农田，石路也不可得見。在城中心草堆里，有一对行龙雕刻，虽头部已残，但遒劲的龙身，三趾的龙爪，可能是創建时的遺物，此外，在东門外平姜庙里，还看見几块鋪地花砖，刻着蓮花卷草紋；通过这些遺物，可以想象营建之初，殿楼城池是很壮观的，站在南門墻上远望，一山如弓，起伏于平野間，这也許就是前詩中的弓山罢！

---

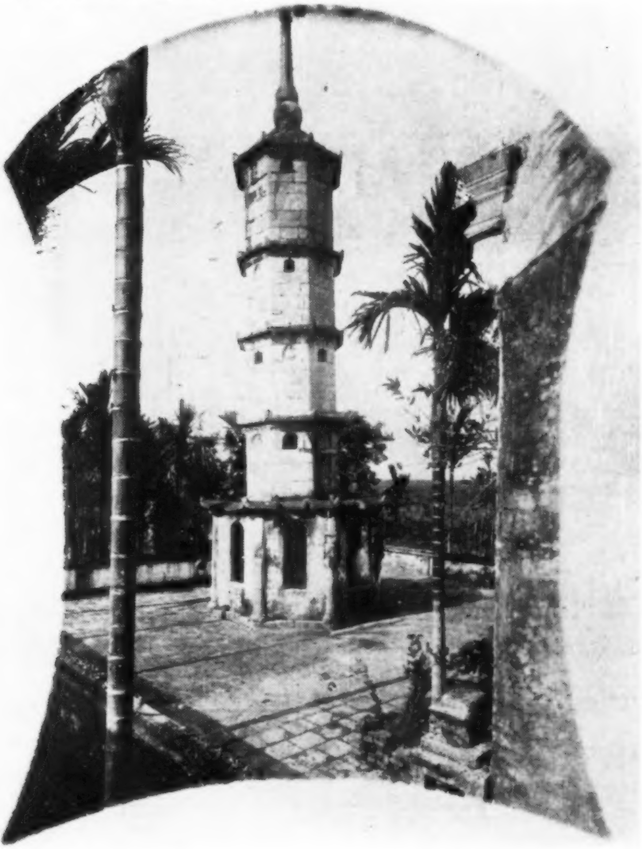
① “保存保藏”一詞是从越南語直譯过来的，它相当于我国的文物工作，其中“保存”約相当于遺物保护，“保藏”約相当于博物館。

② 見刘致平写“中国建筑类型及結构”。

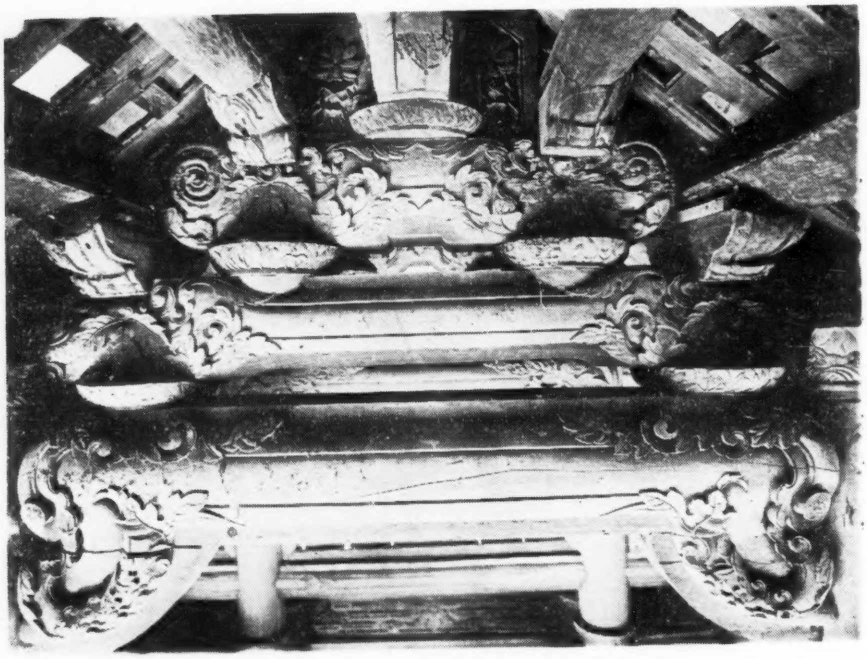
③ 見“雁北文物勘查团报告”中宿白“渾源古建筑調查簡报”



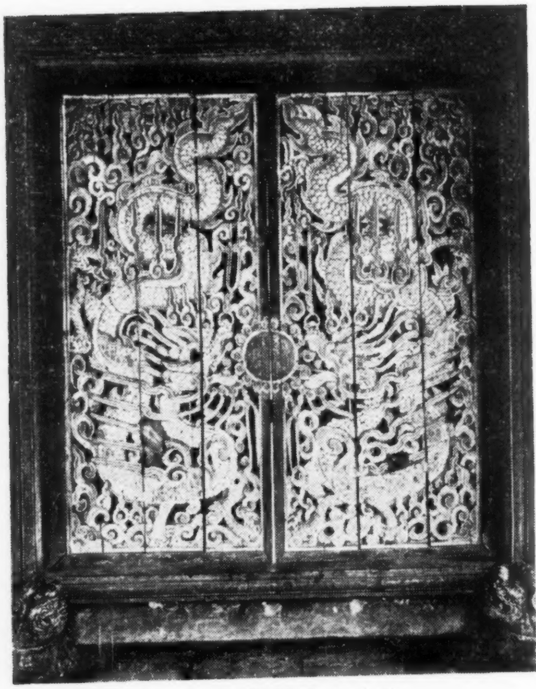
河内市延佑寺独柱及細部



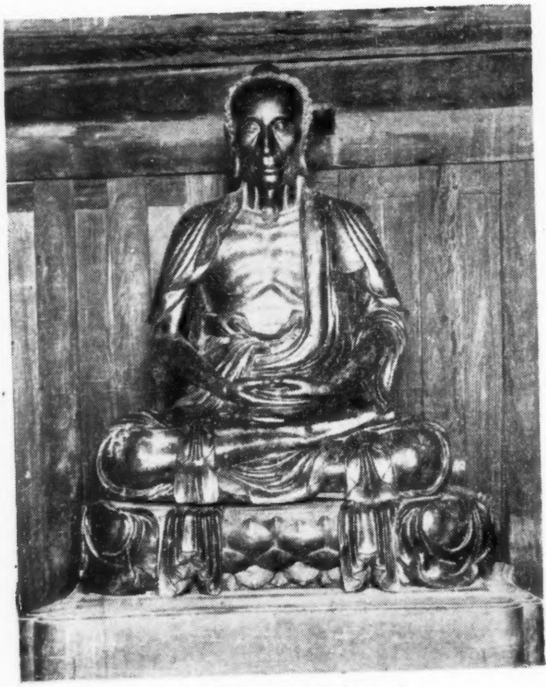
北宁省宁福寺报严塔



西方寺前殿梁架



北宁省版亭木雕



北宁省宁福寺苦行僧象

漫遊伏尔加

罗 歌

在苏联党和政府母亲般的关怀下，我們經常在休假的日子到苏联各地参观旅行。

1958年暑期，我們有机会去瞻仰伟大伏尔加河全貌，同行的还有其他社会主义国家及一些資本主义国家的留学生。短短二十天，从莫斯科到阿斯特拉罕，全长三千公里。我們游覽伏尔加沿岸的九个大城市，参观了名胜、古迹、革命遺址、遺存和博物館，并和伟大的苏联人民联欢，共享和平和友誼的幸福。

二十天的旅途生活中，写下了不少扎記。回国后，有机会参加了1958年11月文化部在江西召开的全国省級地志博物館和革命紀念館館长現場会議，深感我国目前展开对全国革命遺址、紀念地进行普查、保护，建立紀念館的工作是有巨大的政治意义，是配合我党中央展开社会主义、共产主义思想教育的一个有力工具。在“文物”編輯部的督促下，选出上述扎記的一部分，重加修改整理，謹献給在各个地区为上述任务辛勤工作的同行，作为学习苏联經驗的参考材料。其中若有錯誤，由笔者負責。

一 高尔基城

高尔基城在伏尔加河和她的姊妹河——奥卡河的汇合处。大約七百年以前，該城建于山頂，从城上可以俯視壮丽的河面。

此城原名尼什涅·諾夫哥罗德。1932年10月，全城欢庆高尔基創作活动四十周年，呈准政府，改名高尔基城。这是俄罗斯古城之一，也是革命运动据点之一，不少伟大人物在此誕生，如杜勃罗留波夫、斯維尔德洛夫、高尔基……。多少名人曾在这里生活和战斗，如列宁、普希金、列夫·托尔斯泰、契珂夫、科罗連珂……。

这里，只介紹苏联党和政府如何保存文化古迹、革命遺址、遺迹的經驗。現举該城中心区（全城共有六个区）为例：(一)古迹 二十处、(二)革命遺址 十处、(三)名人遺址 三十处、(四)有关列宁遺址 三处、(五)有关斯維尔德洛夫遺址 四处、(六)有关高尔基遺址 二十处、(七)博物館 七所。

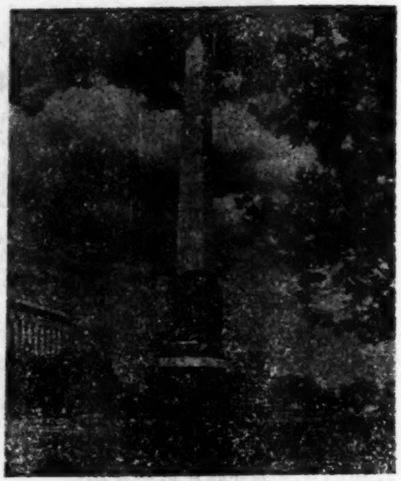
他們处理这些遺址的办法基本上有四种：(一)对古迹，加以保存并开放，如尼什涅·諾夫哥罗德宮；(二)凡文化、革命遺址，名人故居，經調查研究后，确实可靠，而原建筑物还可以居住，只釘上紀念牌，以資保护和紀念，如卡尔馬克思街第十二号有一牌：“1898年高尔基住此。”又如斯維尔德洛夫街第二十四号，这座楼是十九世紀末，二十世紀初該城尼什涅·諾夫哥德报的編輯部，这里也釘有一个牌子。这种办法，簡易可行，原建筑物既可充分利用，又不妨碍城市建設。而且符合精簡节約原則；(三)凡上述遺迹，已因各种原因不存在的，則用立紀念碑办法。如該城歌剧院旧址，是革命前“人民大楼”（高尔基命名的），那是1905年前后革命者集合处。某次，群集千人，不幸被警察包围，有的被俘，有的受伤，有的壮烈牺牲了。后改建为剧院，现在就在剧院前建“1905年革命殉难烈士紀念碑”。当然，这样的遺迹，要經过研究，必須能反映重大历史事件或反映著名人物的活动并有紀念价值的，不能普遍建立，否則，就会降低紀念碑的庄严意义；(四)某些意义大、有条件有需要的典型遺址，可設法尽量恢复原状成立博物館，如斯維尔德洛夫故居、高尔基童年时代故居等都是。

斯維尔德洛夫故居是在斯維尔德洛夫街六号，总共才两間低矮小屋，这是他父亲做手工雕刻租用的房子。伟大的革命家就在这間小房里誕生。故居內部陈設很难恢复，仅把一間較大房子作为陈列室，另一間小的作为故居办公室。陈列按其一生革命活动的阶段共分五个主題。(1)从1885年誕生到1901年的童年及青年时代。他在进入青年时代起，

就把自己的生命献給革命。陈列中使用照片、文件、小幅油画，反映了这时期他的革命活动：他开始和社会民主党人接触，晚上参加印刷报紙、文件的秘密活动。因此，沙皇警察如猎犬一样追逐他們，此时他才十六岁。中学五年級时因家貧輟学，到藥店做学徒。那时他已成为优秀的革命宣传者和組織者。高尔基也經常到他家里来，交談思想和开展該城革命工作。(2)从1901年到1904年，这个时期他已成为职业革命家。1901年因組織游行而被捕。此后，在該城被捕五次之多。1903年，在党的第二次代表大会上，斯維尔德洛夫同志以敏銳的政治眼光，毫不犹豫的拥护列宁路綫，反对馬尔托夫的机会主义路綫。因此，他成为該城有威信的党的奠基人之一。此后，因警察追捕太紧，他轉移出境到伏尔加河沿岸城市，如喀山等地繼續为党工作。陈列中用地图表明他这时期的頻繁活动。(3)1905年，他在喀山参加領导革命工作。(4) 1917年的革命活动。(5)1917年到1919年病逝为止。这时斯維尔德洛夫同志才三十四岁。

在这个朴素的故居中，虽不能看到他家庭的全貌，但由于輔助陈列的补救和墙壁、窗戶、小門等按原状修复，还带有当时的生活气息，使我們对这位天才的組織家——列宁的战友和学生的一生有概括的了解。他的形象永远活在我們的心里。

高尔基童年时代故居博物館，从外形到內部全按原状。該館在1938年正式开放。但在高尔基逝世前已着手筹备，因此，他曾亲自为博物館繪制內部陈設草图。前任館长Ф·П·希特洛夫斯基同志是該城老住戶，非常熟悉沙皇时代的生活；而全部修复工作是由著名建筑家德·波·西里娃洛夫領导，他們对恢复原状起了很大作用，眞正恢复了該屋在十九世紀七十年代的眞实面貌。

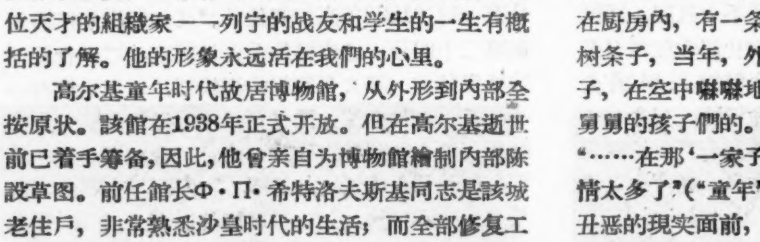

斯大林格勒烈士紀念碑

我們一走近这所博物館，高尔基在"童年"一書中所描繪的图画就出現在我們面前："……在斜城頂上，靠右手的峭壁，在开始有大街的地方，坐落一所低矮的平房，塗着肮汚的粉紅色的油漆，房盖低低地压下来，窗戶是鼓出的。从外面看，我觉得很大，可是里面，分成一間間的半明半暗的小房間，很拥挤……。"

內部一切都是原来的老样子，厨房、外祖父的臥室、外祖母的寝室都历历在目。最引人注目的是在厨房內，有一条长凳子，旁边小水桶里放着許多树条子，当年，外祖父从水桶里捞起这些长长树条子，在空中噝噝地揮舞后，抽打高尔基和米哈伊尔舅舅的孩子們的。从这里，正如高尔基所描写的："……在那'一家子蠢貨'的黑暗生活中，残酷的事情太多了"("童年"第13頁)。但是，他并沒有屈服在丑恶的現实面前，反而把自己鍛炼成为一个坚强而善良的人。相反，外祖母却是一个非常慈祥善良，机智勇敢的俄罗斯妇女，高尔基說过："……她那对世界无私的爱丰富了我，使我坚强的力量以应付困苦的生活的。"如今，我們还能看見外祖母房內的陈設。

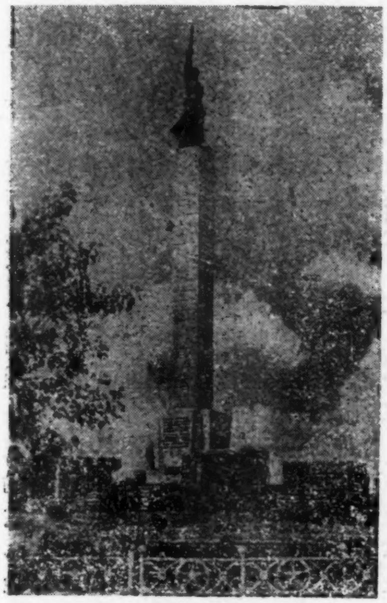
就在这样的环境中，伟大的无产阶級作家的性格在形成着。

除上述两所紀念館外，該城还有三所比較重要的博物館：高尔基省地志博物館、高尔基省艺术博物館、高尔基文学博物館。


烏里揚諾夫斯克城列宁誕生的地方

二

斯大林格勒城



斯大林格勒英雄紀念碑之一

斯大林格勒是英雄的城市，也是和平的城市。

內战时期（1918年—1920年）察里津經过英勇的保卫战（該城原名），但它始終在战火中屹立着。卫国战爭时期，斯大林格勒又以英雄的战斗聞名于世，但在这伟大的战斗中，該城遭受了极大的破坏，战后重建的斯大林格勒，現已成为全苏著名城市之一。

斯大林格勒在重建中对于革命遺址、遺迹及博物館的“綜合規划、統一安排”，使城市建設和革命遺址、紀念碑等組成一个紀念性的整体，发揮互相依存，互相映照的效果，使得这座城市成了一所独具特色的博物館，它教育人們反对战爭，热爱和平，并且有力地說明了我們不怕帝国主义发动侵略战爭，它在当前爭取和平和进行社会主义的政治斗爭中，起着积极的宣传教育作用。

下面談談斯大林格勒城关于革命遺址、遺迹和博物館的总体規划。

（一） 中心广場

斯大林格勒寬广的和平大街，美丽整齐的高楼給人們安靜和平的印象，这些都是在废墟上建立起来的。

进入中心广場，有两座雄伟的紀念碑，一座是紀念內战时期牺牲的紅軍烈士的，另一座是紀念卫国战爭时期牺牲的苏軍英雄的。人們仰望高聳入云的碑尖，不禁肃然起敬，追忆英雄的事迹，壮丽的史詩，悼念那些为保卫人类和平而牺牲的英雄們，自然会增强你为当前和平、社会主义而斗爭的决心和力量。

紀念碑旁除苏軍烈士墓外，还有魯宾·伊巴露丽英雄之墓，他是世界著名革命活动家西班牙共产党总書記伊芭露丽同志的爱子，从小就参加革命，后来到苏联，1937年回国参加保卫西班牙战爭，苏联卫国战爭爆发后，自願返苏保卫他的第二故乡——苏联。不幸在保卫斯大林格勒大血战中英勇牺牲。因此，苏联人民追贈他为苏联英雄并把他和苏联空軍英雄加敏希珂夫、炮兵英雄洁嘉合基洛夫合葬在一起，这深刻体現了无产阶級的伟大崇高的血肉相連的国际主义精神。

（二） 巴甫洛夫大楼

1942年夏天，希特勒匪帮用一千五百多門大炮轟击斯大林格勒，几千架飞机不停地投擲炸弹、燃烧弹，企图攻下这个英雄的城市。

但是，斯大林格勒是不能屈服的，激战到九月中旬，德寇已在若干地方进抵伏尔加河，城市被截成若干块，坚守西城的六十二軍和德寇展开巷战，战斗在每一条街、每一幢房子进行着。上士巴甫洛夫和他的三个战友坚守一座大楼，尽管四面被围，敌人不断地进行炮轟和濫炸，但英雄們仍坚守陣地，它象一把尖刀插入了敌人心脏。一共坚守了五十八天，直到1942年11月25日，“巴甫洛夫”大楼配合了大軍反攻。

为了讓这英勇事迹永远流传，現在原址修起新楼，里面居住和平的劳动人民。楼的中心墙上挂着紀念牌：“1942年9月到11月在第十三近卫步兵师上士巴甫洛夫領导下，在此进行过英勇保卫战。”

紀念碑前面，百花丛中将修建列宁的紀念象。因为和平、幸福是和列宁的名字分不开的。

为了保存1942年巷战遺迹，在該楼附近保留有一所残破的楼房。那是当时一个指揮所，如今还是弹痕累累，瓦砾遍地，偶而还能拾到弹片等，現正准备开放，作为卫国战爭的見証人。这是一所全部按原状，不必加以任何修飾恢复的紀念性質博物館。

（三） 瑪瑪耶娃崗

眞正动人心弦的还是瑪瑪耶娃崗，此崗高几百公尺，是該城制高点。因此，在卫国战爭时，就是苏軍与德国鬼子爭夺的焦点。

1942年9月中旬，德寇以七个最“优秀”师的兵力、五百輛坦克和密集如蝇的飞机向該崗进攻，坚守的苏軍和德国鬼子进行拉鋸战，旋得旋失，到9月底，該崗失陷，苏軍只占据了东部斜坡，激战达到了高潮，互相爭夺每一寸土地，弹片如雨，平均每一平方公尺有一千个左右的弹坑。現在战壕按原样保存，壕中随手可以拾到弹片、子弹带等等。

該崗中心修建一位年輕女护士雕象，是紀念当时参加战斗的妇女的。据說其中有一护士名別士卡斯洛娃，才十九岁，她一边看护伤員，一边用机关枪打死三十多个敌人，最后把自己的生命献給了伟大的苏維埃祖国。雕象旁边有烈士墓群。

此外，还保留了一个德国鬼子的暗堡，作为德寇疯狂进攻該崗的罪恶的証明。

在晚霞照耀中，我們憑吊战場，心中燃起斗爭的火焰，决心为和平、为人类解放而不懈地战斗！

（四） 保卫斯大林格勒——察里津博物館

至于全面介紹这两次保卫战，則由这个博物館来担任。該館陈列两大主題：（1）內战时期保卫察里津战斗；（2）卫国战爭时期保卫斯大林格勒大血战。

除此而外，尙有一地志博物館。（待續）

瓷都景德鎮陶瓷館

陈荐南

景德鎮这座傍依在昌江河边的美丽的新型城市，在社会主义总路綫的光輝照耀下，正以万馬奔騰之势，一日千里地发展着陶瓷工业，在城的东南方兴建着有机械化、半机械化的制瓷設备的新工业区。在市区西北风景区有景德鎮陶瓷館，在这里我們可以看到瓷都陶瓷业发展的新面貌和它的历史发展。

景德鎮的陶瓷业是有悠久的历史的，当我們一走进陶瓷館的第一陈列室，入口处的关于景德鎮的历史概貌的說明就吸引了我們。随着陈列的順序，参观了第一陈列室的古代瓷器使我們对瓷都的历史、每一时代的景瓷特色，以及它的发展有了比較詳細的了解。

远在两千多年前的汉代，景德鎮就开始了陶器制作，汉代时的景德鎮叫作“新平”地，到唐代改称为“昌南鎮”，它的得名是因为景德鎮位于昌江之南。从唐代起，景德鎮就以白色瓷著称于世。唐武德年間，鎮民陶至、霍仲初烧的白瓷就有假玉器之称。陶瓷館1958年上半年在距市十里地楊梅亭村落考察古窑时，第一次发現了出土的成堆的唐白瓷破碗，碗質地坚硬，釉色溫潤，顏色洁白，說明了純瓷在唐代早已成熟。宋代景德年間，宋眞宗命进御器，这批瓷器底款有“景德年制”四字，因为它精美絕倫，于是在昌南鎮設监鎮官，昌南鎮从此改名为景德鎮。宋代是景德鎮历史上陶瓷工艺发展的重要时代，影青瓷就是这时期成功的創作。陈列着的影青双鳳印花碗以及影青瓷碗，代表着宋代瓷器制作的水平。这时的瓷器質細胎薄，有各式花紋，塗以青白釉色，有名的宋代景德鎮的湘湖窑、南宋街窑就出产这类瓷器，风行一时。陈列櫥內，还有宋代其他各地，如浙江、龙泉出的瓷器，从对比中可以看出各地青色瓷器的特色。

大方、朴实、明朗而色釉純正的青花瓷器陈列，代表景德鎮陶瓷工艺上的特色，宣德青花瓷是其中的珍品，青花釉色不但多种多样，有斗彩、三彩、五彩瓷，而且色彩調和，花紋清雅。明代时的景德鎮瓷器生产，已执全国的牛耳，繁盛一时，古代詩人就曾以“陶舍重重倚岸开，舟帆日日散江来，工人昔惜天机巧，此器能輸郡国財”的詩句，眞实地反映了明代景德鎮的繁荣景象和瓷器烧造技术。

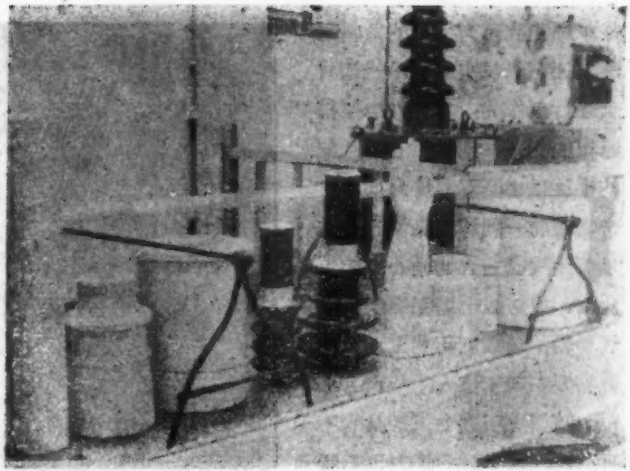
清代的康熙、雍正、乾隆三朝的瓷器，在明代基础上，瓷質、瓷飾都較明代有了一定的发展。康熙一朝的顏色釉，如蛇皮綠、吉翠等都有新的成就。陈列的青花五彩瓷，已足与明代宣德成化窑相比美。在瓷胎画琺瑯、素三彩上也都有新的成就。雍正时是景德鎮瓷业鼎盛时代，陈列着的一件顏色釉胭脂水瓷器告訴我們，这是当时的杰出作品。乾隆时代的瓷器，在制造上总結了明清制瓷的經驗，品类紛繁，无論在装飾花紋的丰富上和产量的扩大上，都有新的发展。

在詳細参观了各时代瓷器的陈列后，我們了解到景德鎮之聞名中外，是有它悠久的历史的，从唐代起，景德鎮的瓷器就运銷到海外各地，中国的瓷器特别是景德鎮的瓷器，在世界上是享有最高的声誉的。

景德鎮陶瓷館

在第一陈列室的尽头，陈列着清代晚期以至解放以前近百年的瓷器。从瓷器的色釉、坯胎、彩繪来看，比起明清时代来，陶瓷工艺明显的是衰退了。近百年来，从鸦片战爭开始，由于帝国主义的侵略，加以长期軍閥混战和国民党反动派的黑暗統治，具有优良传統的陶瓷工艺美术，受到严重的摧残，瓷厂紛紛倒閉，两三万瓷业工人失业，流离失所，1932 年瓷器产量下降到不足四万担，瓷都的生产一落千丈。看到这里不由得在我們心里激起无比的憤怒。但是中国劳动人民是勤劳的和不可屈服的，近几十年来瓷器生产的得以保持下来，正是瓷都人民在中国共产党領导下与反动統治者展开激烈斗爭所取得的結果。在解放前暗无天日的漫长日子里，瓷都工人生活极端困苦，为了爭取生存，反抗反动統治者与資本家的迫害和摧残，景德鎮曾經爆发过无数次革命斗爭。1925 年 7 月，中国共产党开始領导瓷都工人进行斗爭，每次斗爭都取得很大胜利。当年赣东北革命的优秀領导者方志敏、邵式平、唐在刚、李杰三等同志都曾来到景德鎮指导革命运动。在 1928年 5 月，全市画瓷工人在党的領导下爆发了增資运动。画瓷工人以前被人称为“紅店佬”，生活很苦，拼命干活，每天只能吃到两餐。工人严正提出“每月三頓肉，每天三頓飯，增加工資”的要求，斗爭延續了三十余天，反动政府終于不得不下令規定：每天三頓飯，每月初一、十五、二十三三頓肉食，工資增加。罢工斗爭获得了胜利。

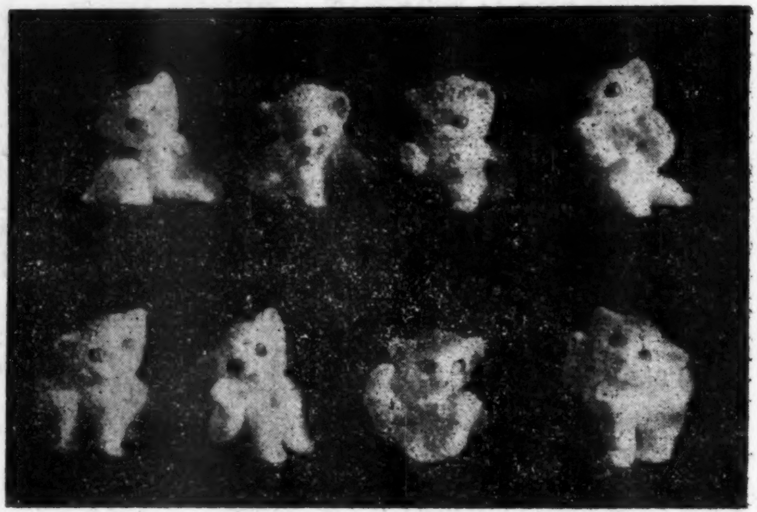
社会主义陶瓷工艺品的伟大成就，陶瓷館是以五个陈列室按着类别来陈列的。在这部分的陈列，眞是琳琅滿目。这些作品都是瓷都工人在伟大的中国共产党領导下，用他們的聪明智慧和辛勤劳动制作出来的艺术花朵，只有在社会主义的土壤上，陶瓷工艺才能这样茁壮成长，日益繁荣。


各种工业电瓷

天青釉菊花咖啡具

社会主义时期瓷器陈列的第一室內，陈列着五色繽紛的高温、低温色釉瓷器，色彩鮮嫩，瓷釉光滑，可照見人影。在这些瓷器上，不仅可以看到停止生产数十年或几百年之久的釉里紅、宋均花釉、美人醉等又重新生产了，而且可以看到配方失传的祭紅、茶叶末、玫瑰紫等也重新配成功了，其中均紅、祭蓝、天青、鴨蛋青、影青、釉里紅、茶叶末和玫瑰紫等都是与古代最好的产品相媲美。顏色釉过去一般都用在花瓶等陈設品上，現在广泛地应用在日用瓷上了。从唐宋到鴉片战爭前，顏色釉的制作都在不断地发展着，可是鴉片战爭后，洋瓷大量輸入，加以反动統治者对景德鎮瓷器生产的摧残，制作顏色釉艺人无法生活，一些老艺人如陈洪高等都被迫回乡耕地砍柴糊口了，而景德鎮历代瓷色釉制作方法和过程又无文字記載，这样就使許多名貴顏色釉失传了。解放后几年来，在共产党領导下，克服了种种困难，集中了老艺人进行研究，使顏色釉逐步得到了恢复，并且对每一种顏色釉的配方，都作了物理和化学的鉴定，采用科学方法，成品率已达 90%以上，恢复总結了高、低温色釉四十八种，創造了高、低温色釉二十三种。

第二、第三陈列室是花团錦綉的彩繪瓷，彩繪的画面，有的描繪了大跃进中建設工程的壮丽的場面，有的描繪了劳动人民欢乐的生活，象兴修水利、除四害等都成为了彩繪瓷的內容，画面的生动，图案的美丽，巧夺天工。几年来，瓷都的瓷雕有着惊人的发展，陈列的瓷雕，形象逼眞，有很多



景德鎮的新产品小瓷猫

是以民間故事为主题的人物雕塑。还有以現实生活中的題材来进行創作的，象一件小孩打麻雀的瓷雕，塑造了七、八岁的小孩子小心翼翼屏息准备射击麻雀前一刹那的表情，眞是景德鎮陶瓷艺人的精心杰作。此外，边防战士的瓷雕，也生气勃勃，精致工巧的尤舟、花籃等則表現了惊人的技巧。

随着大跃进中新产品的不断出現，陶瓷館的陈列也不断有新的扩充。第四、五陈列室的全部陈列品都是1958年的新产品，这是跃进成就的标志。在党的領导下，特别是經过了整风和反右派斗爭以后，瓷都工人的政治觉悟空前高涨，去年春以来在超英赶美响亮的口号下，发揮了敢想、敢作的共产主义风格，創作了新作品一万三千余件，而且从作品上多方面的反映了社会主义現实生活。陈列的古彩荷花茶具，花样新穎，色彩鮮丽，用笔刚劲有力，并有独特的民族风格。釉下貼花紙的瓷器是技术革命中一項新产品，已往釉下彩都需要一笔一笔的画，釉下貼花紙試驗成功了，就不需要这样費工了，这为我国瓷器的釉下加工开辟了新的途径。还有一批瓷雕台灯，旣可实用，又可以作为艺术品来欣賞，符合了經济、实用、美观的原則。值得提及的是陶瓷雕塑的卷毛小猫，在国际市場上首先打敗了日本小瓷猫，超过法国。景德鎮瓷器中胚胎的白度早已超过德国和日本。色釉中出現的"电光水"，是跃进中最高成就，超过英国出产的"星鶴牌蓝电光水"質量。

瓷制鼓风机

"以瓷代鋼"大力支援工农业生产大跃进的高潮，汹涌澎湃的席卷了整个瓷都。陶瓷館为了配合"以瓷代鋼"，为生产服务，現正积极开展这方面成品的征集陈列工作，并将辟专室展出。陶瓷工业在祖国建設事业飞跃发展下，已成为一門尖端工业，以陶瓷代替鋼鉄来制造一些輕工业設备具有重要現实意义。瓷質机械、器材、設备，具有耐腐、耐高温、耐压、絕緣、抗氧化等特点，在一些方面甚至比鋼鉄好。瓷都人民，热烈地响应党的号召，提出坚决大搞工业瓷代替鋼鉄机器的口号，各級領导亲自挂帅，全体职工个个爭取献宝，許多瓷制代鋼用品，如瓷質鼓风机、抽水机、造紙机、球磨机、水泵、自来水管、皮带盘、十瓦高音广播喇叭筒等，几乎一般鋼鉄机械設备都在各瓷厂試制成功，有些并已投入生产，奇迹不断地創作出来。为了支援广大农村实現沼气化，瓷質沼气灯已在大量生产，目前已接受江西、山西、安徽等省农村大批訂貨。去年八月在瓷都制成的瓷質滚珠軸承，为江西全省加速实現軸承化开辟了新的途径。它的成本只及鋼質的十分之一，而且耐压耐震，目前的产品在六百斤压力下毫无损坏，耐压千斤、两千斤的产品正在試制。

不久的将来，瓷都将不仅以优秀的日用瓷、陈設瓷聞名于世界，而且工业用瓷将与美术瓷齐头并进，同时跃居于世界瓷器的首位了。

陶瓷館的陈列可以給与我們很多知識，也大大加深和鼓舞了人們热爱乡土、热爱祖国和建設社会主义社会的热情。

新石器时代考古学常識(二)

佟 柱 臣

二 什么叫遺址，到那里去找它？

遺址这个名詞在考古学上使用得是非常广泛的，新石器时代遺址的含义，主要是指原始社会后期氏族居住过的地方。从空間上看，遺址地面遺物都有一定的分布范圍，象仰韶期遺址小的几百平方米，大的上万平方米，除此范圍以外，一般的說是没有遺物的。就是細石器文化遺址，虽然遺物分布得比較疏稀，但是仍然有一定范圍，也不是漫无边际的。从时間上看：遺址有的比較簡单，只代表一个文化期，象半坡遺址屬于仰韶期；城子崖遺址屬于龙山期就是。有的遺址比較复杂，包含几个文化期，象后崗下层是仰韶期，中层是龙山期，上层是小屯期；开瑞庄下层是仰韶期，中层是龙山期（相当于龙山期），上层是周代文化期。这样看来，遺址是一个文化期遺物的空間分布，或者是几个文化期遺物的空間分布，也就是氏族短期的居住过的地方，或者是氏族較长期的居住过的地方。

除掉氏族居住过的地方以外，更有氏族生产活动的地区，象狩猎、捕魚、牧畜、种植的地方就是。在这些地方，有时也发現一些零星石鏃、石斧等，这叫作遺物散布地。遺物散布地与遺址的显著区分是遺物散布地遺物量极少，遺址則遺物很多，遺物散布地没有灰层和居住址，遺址則多有灰层或者居住址。所以調查时应該分淸究竟是遺址呢，还是遺物散布地，不应該籠統的都称为遺址。

原始社会后期几个氏族更組成部落或部落联盟，所以城子崖、后崗都有板筑圍墻，赤峰东八家更有阶級式石墻，这些都是观察私有制的产生和国家的形成最好的典型，对研究我国原始社会生产方式的变革，是含有質变意义的貴重史料，不应該模糊它在历史科学中的价值，应該把它們与遺址区别开来，它們既然是城的祖形，所以应該叫作城址。

遺址和城址既然是氏族或部落居住过一段时期的地方，那么这个地方就会遺存下使用过的生产工具与生活資料。在这里面有居住址、灰层、貝层、墓葬、路土、石器、骨器、陶器、作物籽粒、家畜或野生动物骨骼、原始宗教上的卜骨和装飾品等。包含着这些遺物的地层，考古学上叫作文化层，它与自然堆积的生土不同，它是經过人类活动过的熟土。如果居住了一段时間不住了，那么在这熟土层的上面，便会堆积一层自然生土，生土之中，没有遺存。如果定居的时間非常长，那么生产工具本身便有显著的发展和区分，与生产相适应的居住址陶器也有相应的发展和区分，同时地层的土色有时也有所不同，这样便构成几个不同文化层，它是研究新石器时代編年的基础。所以新石器时代遺址是一部有系統有規律的原始社会后期历史大書，它闡述着氏族間的生产力与生产关系。象后崗最下层是黃沙土，是自然堆积的原生土，当堆积这个地层时，这里还没有人类。其上是深灰土，里面有琢成石器、尖骨器、彩陶鉢、光面紅陶，是仰韶期氏族的遺存。在这层上边是綠土，里面有石斧、錛、礪石、蚌刀、骨凿、尖骨器、黑陶片、灰陶片、繩紋籃紋方格紋陶片，是龙山期氏族的遺存。把龙山期与仰韶期相对比，可以看出生产工具的类别有了增长，陶器也由手制进到了应用陶鈞。这就是居住在后崗的氏族，在冗长的岁月里，时間早晚发展

1. 半坡遺址上的圓形房基

的历程。

2. 沙丘遺址 林西城南沙窝子

文化层也标志着年代的意义，新石器时代文化层薄的几十厘米，厚的十几米。一般的解释，薄的居住的时間短一些，厚的居住的时間长一些；在个别的情况下，由于当时的地形条件或自然力、人为的变更，有时厚的时間也并不一定都长。

几个重叠的层次，有着編年的意义，即使单一文化层，从它的厚度中，也应該弄清楚从下部向上部发展的过程。重叠层次，上层的时間最晚，下层的时間最早，中层的时間則早于上层晚于下层。下层是居住开始的时間，上层是居住終止的时間。区分文化层是研究原始社会后期历史发展規律的关鍵，只有时間这个座标搞清楚了，那么它的发展規律就会清楚的显示出来。研究分期与分布的关系，首先应該明确那一期的分布，不应該把几个不同文化期混为一个分布，否則便会曲解历史現象，对遺址本身发展規律得不到应有的揭露，所以是分期决定着分布，并不是分布决定着分期。

灰层在遺址上是比較多的，这是当时的氏族堆积灰烬的地方。灰层里面常看到炭化了的植物茎，經过植物学家的鉴定，对于研究及复原当时的植物相将很有益处。灰层之中常常包含許多石器和陶片等。

貝层在辽东半島和福建沿海的遺址上是习見的，它是当时氏族吃剩下的貝壳堆积的地方。有的貝层夹杂着一些土壤，有的完全是貝壳，其中也常混一些遺物。象閩侯曇石山的貝层厚1米上下，里面有蜆、魁蛤、牡蠣、小耳螺等介壳。螺壳层，也是当时氏族成員吃了螺肉以后剩的螺壳堆积的地方。象云南晋宁石寨山就曾发見过，表土以下螺壳层厚約60厘米，每个螺壳的頂部都敲成一个圓孔，这是掏取螺肉的必須手段，层內包含着陶片、石器和蚌器等。

居住址：是氏族住过的土洞和房子的基址，从已經发現的材料里知道，仰韶期中有袋形穴、长方形烧土竪穴、圓形房子、(图1)方形房子、长方形房子。龙山期中有袋形穴和白灰面等。

仰韶期的圓形房子，象半坡第1号房基遺址，直径約5米，墙內与室內的地面是硬光的灰面，墙壁周围树立着长方形和半圓形木柱，室內中間有匏形灶，是取暖烧飯的地方，灶两旁有六个对称的柱洞，是支撑房頂的立柱。入門的地方外高而內低，門两側有隔墙，从木椽塌下的痕迹，推知原屋頂是四周高起略近长方形的。方形房子象第3号房基，它是从原地表向下挖80厘米深的方形圓角坑，长4.1米，寬4.75米，把坑壁作成墙壁的下部，圬黃色草泥土，門道土阶有四級，两旁有隔墙，能容一人出入。門限里面有灶址，出灰尽和木炭，室內中間偏西有柱洞，北墙下面有陶器。还有一个大长方形房子，保存了东北南三面墙，西墙破坏了，它的面积南北长12.5米，东西长10米，原来多大，还不知道。

在后崗大賚店的龙山期圓形竪穴基底曾发見了白灰面，这是一种用草泥土压磨很平的灰面，有的一层，有的重圬到九层，中間有烧土面，是当时作飯的地方。

窰址是烧陶器的地方，范围有1米上下，窰腔是圓的，下有穿孔的窰箅，郑州一处仰韶窰，以横竪沟槽的通火路代替穿孔的窰箅。

墓葬是氏族成員死后埋葬的地方，这种墓葬群有的分布在遺址上，有的分布在遺址附近的小丘上，墓葬距离遺址太远的情况是不多的。因此发現遺址，必須联想到墓葬，发現墓葬，也必須考虑附近有遺址。新石器时代的墓葬，除石棚墓清楚的露出地面以外，一般都没有封土，所以并不容易发見。但是在遺址的谷壁上有时露出人骨，可以作为綫索，不然只有通过探沟和鑽探的办法来确定它。

黃河流域的仰韶期墓葬，有用土壙的，有用木构的，有用瓮棺的，从現在发現的材料上看，以土壙的最多，木构的最少，以半坡墓葬为例，土壙多用在成年人，瓮棺多用在兒童。土壙是从地表面下挖一个墓坑，尸体和随葬品放进以后，然后填土。瓮棺按照兒童的身长，有大有小，瓮的一端盖上

鉢或盆，然后埋在地下。使用瓮棺这种葬具的除半坡以外，成皋的青台、禹县的白沙、淇县的刘庄都有发现。木构的半坡发現一处，墓的四周围着木板。兰州刘家坪的墓葬，虽然也是土壙，但是在尸体的上部盖了10厘米厚的树枝，也是这一时期少見的。葬俗以仰身直肢葬最多，也有俯身葬、屈肢葬和二次葬的。随葬品多为生活用具，有陶罐、陶鉢、陶壶、小口尖底瓶等。有的也有石器、骨器和装飾品。

西城鎮的龙山墓葬，是長方形土坑，仰身直肢葬多，个别也有俯身葬，随葬品有一两件陶盆和陶杯，有的也有石器，其中一个墓最丰富，出土扁平有孔玉斧和綠松石装飾品，这是值得注意的材料和現象。

此外全国各地也都发现了墓葬，东北地区的昂昂溪墓葬，是把尸体放在地上，用土盖起来的。依兰倭肯哈达、錦西沙鍋屯是埋葬在石洞中的，赤峰、吉林、延吉更有了石棺。辽东半島的石棚，也是墓葬的一种。江苏阴阳营花厅村有仰身葬。云南晋宁石寨山有屈肢葬。

无目的的随葬品是不存在的，象半坡墓葬的陶鉢中有粟，西团山墓葬的陶壶中有野黍，刘家坪墓葬的陶罐中有谷壳，这就充分証明当时从葬的陶器是放了食粮或水供死者用的。因此无論在发掘过程中或者在整理材料过程中都应該仔細观察，不应該把可以发現的遺痕給破坏或消灭了。其次，象阴阳营墓葬中的石斧、石锛、石鋤应該是有柄的，西团山墓葬的石鏃，也应該有箭杆和弓，这些极有学术价值的遺痕，也是应該得到复原的。至于装飾品也都有一定部位和装飾的方法，应該在发掘中注意。

通过以上文化层、居住址、墓葬，我們可以得出以下几项認識：

1. 从不同文化层中的生产工具、食用作物标本、家畜、野生动物骨骼、陶器等的互相比較，可以明确当时生产力与生产关系的发展。

2. 从每个居住址出土的工具陶器的整体，可以明确氏族成員的經济生活。从居住址有一定形态和結构，从居住址有一定方向和距离，从居住址有一定排列顺序，可以明确氏族分布的情况与一个部落的情况，对于研究当时社会制度，是非常宝貴的材料。

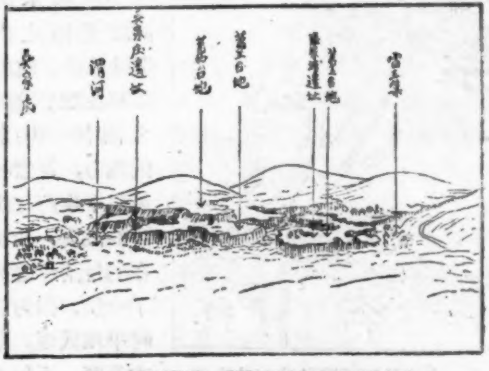
3. 从墓葬中也可以研究氏族制度。恩格斯說："氏族有着共同的墓地。……每一个氏族，有独特的系列，比方，把母亲与孩子埋在一排，而不把父亲与孩子埋在一排。"因此对墓葬群应該仔細发掘和观察。墓葬中的遺物，与遺址上的遺物基本上是一致的，研究墓葬自然有助于对遺址的研究。墓葬中的陶器的类别，是当时氏族成員生活方式的反映。墓葬中的工具，也可以探討当时男女性別的分工。观察晚期墓葬随葬品的多少，有助于对私有制产生的研究。人骨可以研究种族体質的特征，也可以研究埋葬习俗。

如此可以明白文化层、居住址、墓葬等眞是研究原始社会后期历史的絕好实物史料。通过它可以闡明原始公社制的規律，可以复原原始社会的面貌。

那么，这些遺址到那里去找呢？这就应該清楚遺址的地形規律。由于我們伟大的祖国幅員的辽闊，地貌变化非常大，各个地区都有它的地形特点，原始社会后期的氏族，就是利用了这些特点从事生产与生活的。

內蒙古及新疆的沙漠草原地帶，細石器遺址的地形也互有不同，象包头、清水河县、郡王旗的一些遺址，多在靠近河旁的黃土台地上，台地上盖了一层风成砂，朝着风向的地方，有的露出了黃土层，有的露出了紅土层。西喇木倫河流域的沙丘有的呈新月形，許多沙丘更排成沙丘列，沙丘与沙丘之間，多为风成洼地，在这种风成洼地的地表，常常分布不少的遺物。林西一帶的沙丘（图 2），多由三种沙堆积而成，下层为黃沙层，中层为黑沙层，上层为現代的风成堆积，巴林右旗、貝子府都有这样地层，遺物就分布在黑沙层之內。同是这个地区，象克什克騰旗的一些遺址，也有分布在黃土台地上的，赤峰的哈达和碩細石器遺址，虽然也在靠近河的黃土台地上，但是遺址一部分盖滿黃沙，远处更有沙丘群。

黃河流域的新石器时代遺址的地形，也有些不同。因为华北广大地区分布着第四紀黃土，形成了黃土高原。有的地方由于黃土的垂直节理和土質的松軟，經过雨水或河水侵蝕以后，构成无数的垂直



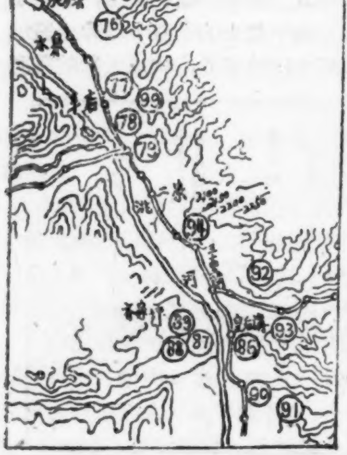
3. 台地遺址 渭河流域三阳川附近

深沟，成了峡谷，谷的深度比寬度大，两側多为断崖。仰韶遺址就是在这种峡谷上，谷深几十米，下部是紅土层，上部为黄土层，遺物出在黄土层的上部。另外一种是遺址分布在台地上，这种台地是成形河谷的一个特征，由于浸蝕基准面逐漸下移，所以在寬闊的河谷上，就形成了几个阶段的台地，台地的后緣与外緣之間是台地的寬度，自下向上計算，最低的台地形成时間最晚，最高的台地形成的时間最早，象半坡遺址、庙底沟遺址，都是在这种河旁台地上。甘肃渭河、西汉水流域，这种地形更为发达，渭河上游两側台地（图 3），可分五段，第一台地高出水面 20—40 米，第二台地高出水面 40—60 米，第三台地高出水面 70—90 米，第四台地高出水面 90—120 米，第五台地已到山岭，高出水面150—300 米不等，第一台地上盖黄土細砂，第二、第三台地上复很厚黄土，第五台地在黄土层之下更見紅色土与紅土。遺址多分布在第二、第三台地之上。

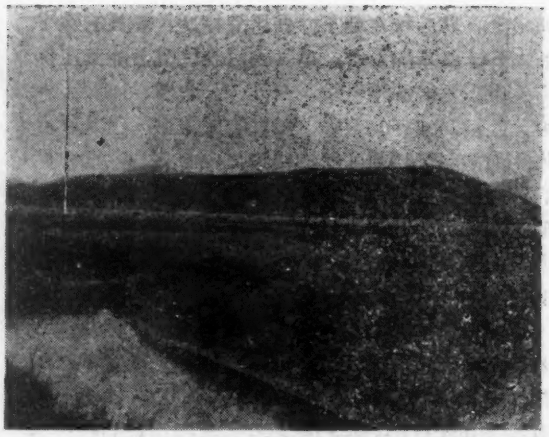
长江下游的新石器时代遺址，多分布在土墩上。因为江淮平原地势低下，水道縱横，所以安徽、江苏等地的一些遺址，常在这种墩上。南京湖熟附近諸墩和苏州的金鷄墩，有的圓形，有的橢圓形，有的呈不規則形的，高出附近水面 5—10 米不等，多在湖旁或河旁（图 4），下为黄胶生土，上为文化层。

我們清楚了以上遺址地形的規律以后，就有可能发現更多的新石器时代遺址。其次，我們所以要研究遺址地形的另一个理由，就是要明确当时进行生产如何利用了自然条件。可以看出以下两点：

1. 新石器时代遺址利用垂直高度是有一定范围的，例如渭河流域比水面高出 20 米的台地上遺址很少，比水面高出 150 米以上的台地遺址也很少，只有高出水面 40—90 米的高度范围之內遺址最多。这就証明在这个地区之內40—90 米的地方，是当时最适于生产与生活的高度，比現在的村落位置高了一层。因为当时平地低湿，草木茂密，不便于利用，也不便于生活。进入商周阶級社会的城址、遺址，則与今日村落的位置分布在同一高度上，由于人口的增加，从山地发展到了平原，利用土地的范围自然也扩大了。新石器遺址位置比商周以后的遺址位置高，对于附近土地利用范围自然也就小了些。



5. 洮沙县附近遺址分布的密度



4. 墩形遺址　鎭江市諫壁鎭东雪沟村团山遺址

其次，新石器时代氏族，对于居住的自然条件是有选择的。例如地形良好，高度适宜，土壤肥沃的地方，多为大遺址，遺物也丰富。至于地形险陡，土質瘠薄的地方，多是小遺址，遺物也少。为了得到阳光和避风，山的阳坡遺物比山的阴坡遺物多。細石器遺址，也常选择草原丰茂的地方。为了避风，沙丘崖处遺物較多，这些都值得注意。

2. 新石器时代遺址的分布，也与水源密切联系着。黄河、长江流域的遺址多在河旁、湖旁，长城以北的細石器遺址多在河旁、湖旁、泉旁、湿地上。人类离开水源是不能生存的。

最后，从遺址的分布上，可以观察当时人口的密度与分布情况：

1. 象甘肃洮河东岸洮沙与皇后沟三十公里之間，有九个遺址，其中郭家庄到康家崖三公里之間，有三个遺址（图 5）。江苏湖熟附近三公里之間就有老鼠墩等七个遺址，密度比洮河还大，遺址分布的密度与今日河岸上的村落密度差不多，証实当时人口已經很不少。

2. 象龙山城址約 150000 平方米，大賚店12000 平方米，遺址的面积与今日村落大小也差不多，这也是当时人口不少的証明。可是江苏省的墩形遺址，一般的都比黄河流域的遺址小，所以推断当时这一地区的人口比黄河流域人口可能要少一些。

总之，我国遺址丰富，地形复杂，进行深入鑽研，对于闡述我国原始社会史規律将会得到有益的結論。　　　（本节完，全文未完）

‖瓷·器·浅·說‖

馮 先 銘

瓷器是我国伟大发明之一，远在新石器时代晚期，劳动人民就制出了极其精美的彩陶。从此以后，由陶到瓷，由粗到精，一直延綿不断地发展到今天，成为我們生活中不可缺少的日常用品。聰明的制瓷工人利用极其簡单的生产工具，創造了无数精美的瓷器，它是祖国文化遺产中极其珍貴的一部分，也是传世古代工艺美术品中为数最多的一种。

过去关于瓷器的专門著作是太少了，而且晚到十八世紀才出現朱琰的陶說。在这一点上它不同于繪画和銅器，早在十一世紀时繪画和銅器的論著就已陆續出現，現存有关的文献材料非常丰富，进行研究有很多便利条件，而研究瓷器在这些方面却有很多困难。

几年来随陈万里先生对全国古窑址进行了重点調查，同时有机会参观各地博物館、文管会的大量藏品与出土文物，并对故宮博物院庫藏瓷器进行了鉴定工作。在这些工作中記了一些学习札記，現在把它略加整理写成此文。本文拟分三个部分：第一部分为瓷器名詞解說；第二部分为历代各窑瓷器特点；第三部分为如何鉴定瓷器。

（一）瓷器名詞解說

談到瓷器常識，首先接触到的是"瓷器"的含义問題，也就是什么是瓷器的問題，关于这个問題在目前說法还不一致。有的主张从时間上划分，这又有三种說法，一种主张汉代始有瓷器；一种主张晋代始有瓷器；一种認为晋代瓷器是半陶半瓷，是由陶过渡到瓷的中間产物。有的从条件上划分，認为瓷器应具备几个条件，即：要有半透明的胎，有光澤的釉子，有坚硬的胎和清脆的声音，断面放入水中不吸水等等，不具备这些条件就不能叫做瓷器。前者从时間上划分，把早期瓷器包括在內，是瓷器的广义解释；后者从条件上划分，可說是瓷器的狹义解释。本文暂就广义解释的围范加以闡述。

瓷器主要由胎、釉及彩构成。胎是瓷器的体，瓷器未烧前称坯，在景德鎮窑业中有做坯（成形）、印坯（正形）、利坯（修整）和挖坯（挖底足）等名称，坯烧成后就是胎。胎土由氧化矽（SiO_2）、氧化鋁（Al_2O_3）、三氧化二鉄（Fe_2O_3）等主要化学成分組成，此外还含有少量的鈣（CaO）、鈉（Na_2O）和鎂（MgO）。

根据調查所了解的情况，一般窑址都設在依山傍水的地方，除这个条件外，設窑的更重要的条件是附近必須出产瓷土和釉料，三者都具备才能就地取材烧制瓷器。因为就地取材，所以各地烧制的瓷器都具有其各自的特点，景德鎮附近产高岭土，所出器皿就非常洁白并作半透明状。江苏宜兴和四川成都琉璃厂窑的粘土含杂質过多，特别是含鉄量过多，所出器皿胎都呈紫紅色。杭州烏龟山南宋官窑所用粘土含鉄量也較多，烧成后胎即呈烏黑色。

既然各地粘土所含化学成分不同，烧成后的胎子也不同，因而就产生了各种不同的胎名，如瓦胎、缸胎、鉄胎、砂胎、浆胎等等。

缸胎	专指胎土粗而厚重的一种瓷器，如辽瓷和山西、陕西一带烧制的黑釉厚胎瓶之类。
鉄胎	专指胎土含鉄量較多的瓷器，如宋建窑兎毫盏之类。
砂胎	如江苏宜兴紫砂器及山西珐花器之类。
浆胎	指明清两代澄浆成形的一种瓷器，浆胎瓷器胎薄体輕，以康熙雍正时期白釉印花及青花碗、印盒等为多。
瓦胎	一般多指汉代单色釉陶器，也有把唐三彩归入瓦胎一类的，这两种都屬陶器，而冠以瓦胎，是不妥当的。
脫胎	专指明永乐白釉薄胎盘碗而言，这种瓷器极薄，清康熙雍正仿制品也达到了同样的薄度。

釉最早出現在商代陶器上，这是原始釉，到了两晋时期，制瓷工人比較成熟的掌握了烧制青釉瓷器的技巧。青釉的烧成創造了一个前提，陶和瓷开始有了比較明显的界限。

釉由氧化矽（SiO_2）、氧化鋁（Al_2O_3）、鈣（CaO）等主要化学成分及少量三氧化二鉄(Fe_2O_3)鎂(MgO)、氧化鉀 KaO、氧化鈉 NaO 組成。鈣是个很重要的因素，不同地区的瓷窑采用不同的原料，如景德鎮用鳳尾草灰，广东潮州枫溪用蚌壳灰，有的瓷窑用稻草灰兑入釉內摻合。

釉的出現使瓷器表面有了光澤，不易附着髒物又便于洗濯；同时也很美观。繼两晋青釉之后，唐代的白釉，宋代的紅釉、黑釉都相繼出現了，到了明清两代更創制了多种多样的釉色。

（本节完，全文未完）

文物工作報導

长江流域文物考古队在武汉成立

1958年12月文化部和中国科学院、长江流域規划办公室联合在武汉市召开了湖北、湖南、四川、江西、河南、貴州、陕西等七个省的文物管理委員会和文物工作队的有关負責人会議。会議經过討論，拟訂了长江流域文物考古队的組織暫行条例（草案）；并成立了总队部。办公地点在武汉市。这个工作队由长江流域規划办公室直接領导，成为其組織机构的一部份。有关各省均成立分队，由省文化局領导，业务上接受总队部指导。工作队的主要任务是配合长江流域規划中的各項大規模建設工程，对革命、历史文物进行調查、搜集、发掘、迁移、保护和学术研究工作，工作队的工作方針是統一規划，分省工作，互相支援，大搞协作。

据已有調查材料和不完全的統計，即有旧石器时代遺址数处，新石器时代遺址六百五十处，商周时代遺址二百四十四处，汉唐遺址三百二十五处；从新石器时代以至汉唐的古墓群約千余处。充分証明了长江流域悠久的历史文化。

各省代表們还听了規划办公室林一山主任关于长江流域規划概况的报告，并根据各省具体情况，談了各省的初步規划。

現在湖南、湖北、河南、陕西等省文化局都已抽調干部、技术人員成立了分队，湖南省各有关专署、县还成立了支队。（长）

北京市

中央自然博物館动物陈列室和古生物陈列室开放

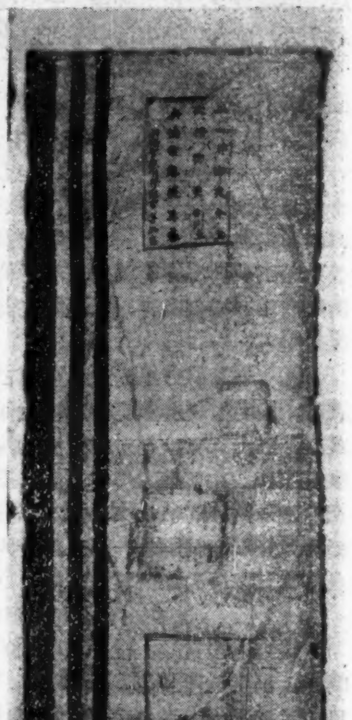
中央自然博物館举办的"动物陈列室"和"古生物陈列室"在1959年元旦正式开放。动物陈列室陈列着从原生动物到哺乳动物的丰富标本。这些实物标本和有关模型、图表、照片説明了动物进化的基本規律。

古生物室陈放着珍貴的古植物化石、古无脊椎动物化石和古脊椎动物化石标本，在陈列厅中央矗立的棘鼻青島龙、馬門溪龙、祿丰龙三件恐龙骨胳化石以及猿人化石，最引人注目。这些古生物化石不仅表現了在进化上所占据的重要地位，而且也显示了古生物化石为地質勘探、为生产建設服务的方向。

中央自然博物館动物陈列室和古生物陈列室的公开展出，不仅是学习自然科学知識的場所，而且是学习辯証唯物主义的課堂，体現了动物和古生物为社会主义生产服务。（許維樞）

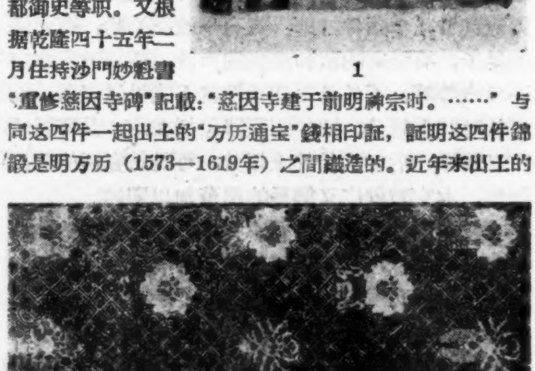
北京慈因寺出土的明代錦緞

1958年夏末，北京寺庙管理委員会拨給故宫博物院四件明代錦緞，是北京西城慈因寺出土的。其中最大的一块是白地云龙織金緞，全长352厘米，幅寬67.5厘米，它是以本色絲为地，用淡明金——即片金織作穿云对舞的升降龙的图案，除一、二处稍有残漬外，整幅如新（图3）。其次是紫地織金五彩吉祥图案的月牙形残片，最长边109厘米，最寬边36.5厘米，是用酱紫絲綫与紫赤明金織成叠胜万字錦地，填五彩吉祥八宝紋样。虽然弧形边沿部分已朽，但其余部分仍很新（图2）。第三块是本色素紡綢一方，长93、寬78.5厘米。四角与中央有朱紅色梵文，正中处霉烂，其余部分完整。最后一件是蓝閃白机头緞，长26.3、寬67.7厘米，背面鈐四印，两方朱紅印，字迹已模糊，不能辨認。两方黑色长方印，一方上面是："口（苏）州府口完运口口段长肆丈贰尺口提調官知府譚口（桂？）督口口口口口口口机戶郭維垣。"最后三字是墨笔写的。另一方上面是："巡撫都御史余立巡按御史荊州士兵备按察使王基，辯驗官苏州府推官唐斯盛"。（图1）



1

按荊州士，临晋人，字厚斋，明万历进士，曾任右僉都御史等职。又根据乾隆四十五年二月住持沙門妙魁書"重修慈因寺碑"記載："慈因寺建于前明神宗时。……"与同这四件一起出土的"万历通宝"錢相印証，証明这四件錦緞是明万历（1573—1619年）之間織造的。近年来出土的



2

3

明代絲織品虽然不少，但象这样完整如新的很少見。

（魏松卿）

河北省

承德县八家子南台发現的战国时期刀币

1954年秋季，承德县原八区联社在收購杂銅中发現战国时期的“明”字刀錢一批，約重200斤，現已将其中完整部分（約重20斤）轉給承德博物館。

刀錢发現在八家子南台村徐材家里，距地面深40厘米处的大灰陶瓮中，刀币成捆的放着，取出后瓮即破碎。陶瓮为細泥灰陶，輪制，侈口，鼓腹，圜底，肩飾弦紋一周，腹以下飾繩紋，高50厘米左右。出土的刀錢表面皆生綠銹，大体可分为六类：

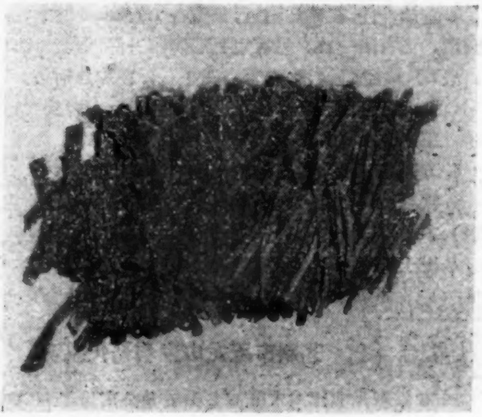
第一类：皆方折，表面为“明”字，背鑄“行”字。字形体不一，占刀錢总数的五分之一强(图1)。

第二类：分圓折和方折两种，面“明字”，背面皆以“左”字为字首，計有“左”“左巳”“左下工”“左一”“左八”“左十”等，約占刀錢总数的五分之一(图2)。

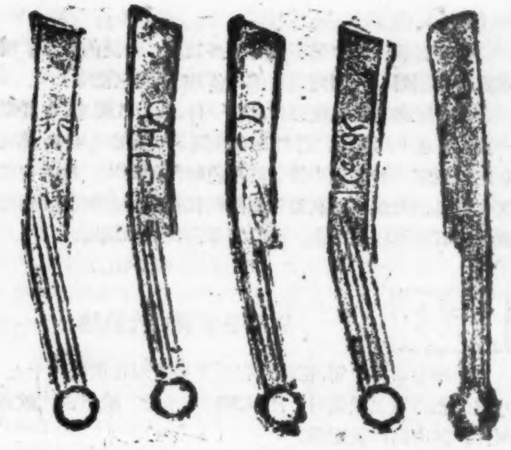
第三类：分圓折和方折两种，面“明字”，背以“右”字为字首，計有“右”“右巳一”“右乙”“右土”“右下二”“右”等，占刀錢总数的五分之一(图3)。

第四类：圓折較多，面鑄“明”字，背書皆以“乜”字为字首，亦占点錢数的五分之一(图4)。

第五类：形与“明”刀异，首少圓，又分两种，一种面有“伯人”二字，背无文字；另一种形与前同，面背皆无字，此种錢发現較少，仅三枚(图5)。



刀　币



1　2　3　4　5

关于遺址的时代，从遺物現查，除刀錢外主要是灰色繩紋陶器片，这些东西都是各地战国时燕遺址中常見之物。由此可知八家子南台应是战国时期的燕国遺址。（覺耳）

吉林省

四平市郊发現新石器时代遺址

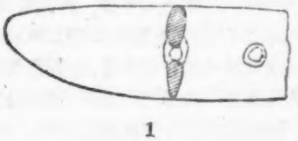
1958年4月間，在四平市郊南偏西七公里許的赵家屯发現了新石器时代文化遺址一处。遺址为脊陵高地，四周低洼，其面积南北长約120、东西寬約300米。在翻乱的灰土中，有大量的灰褐色粗砂陶片和紅色燒土及木炭碎屑、研磨器等。遺物共收集到有：

一、石器六件：

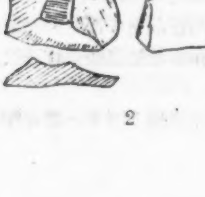
1. 磨光石斧二件，一件体呈圓錐状，斜刃，以变質岩做成，长10.8、直径4、刃寬4—5厘米；一件为板状斜刃斧，长10.5、寬6.5、厚2.4、刃寬为2—4厘米。

2. 磨制石刀二件，以安山岩为材料，器身作半月形，中有双孔，由两面对穿而成。直背，刃部呈半月形的弧綫，由两面开刃，刃口有磨損的痕迹。一件由一端和中部残断，残长18、寬6、背厚0.7厘米；另一件由一端残缺，残长15、寬5、背厚0.8厘米（图1）。

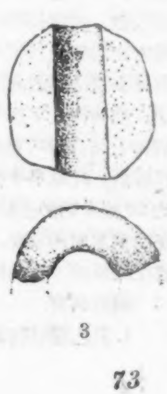
3. 圓球式有孔石器一件，用滑石制成，残存一半，从現存半个孔的断面观察，为一面穿成，高6、直径約10厘



1



2



3

米（图2）。

4. 細石器一件，呈不規整的多边形，是淡色矽質矿物捌成的刮削器，一面周边有第二步加工痕迹(图3)。

二、陶器有褐色粗砂質紡輪一件，直径5厘米，中間穿一孔，孔径0.6厘米。另外还有残鬲足（为空心尖状足）、豆底、甑底、盆底和少量的紅褐色細泥硬陶片。这次古代文化遺址的发現，对我省新石器时代文物分布情况和研究我省新石器时代的文化，提供了新的資料和綫索。

（赵风山）

陕西省

兴平县发現古代鉄鏵

1958年8月中旬，在陕西省兴平县城西北距城約十七、八里的北莽塬上挖渠时，距地表約一米处，挖出古代鉄鏵四件，其中两件很完整。

这些鉄鏵銹蝕并不严重，大小不一，形状相同，从表面看有使用过的痕迹，其中小的一个上寬25.2、长21.7厘米；大的一个上寬31.6、长32.4厘米。

这些文物現都保存在兴平县文化館。因出土时情况不了解該地是遺址还是墓葬，鉄鏵的时代如何，尙不可知。

（卢智邦）

青海省

民和县阳窪坡发現了仰韶文化遺址

1958年4月，我省在民和普查时在馬营鎭东十里的阳洼坡村东大沟东面，发現了新石器时代仰韶文化遺址一处。遺址高出河面約40米，范围东西約300米，南北約200米，遺址中間有新开的东西向小水渠一条，渠的断层上有灰层暴露，厚約30—60厘米。在地面检到的遺物有陶盆、鉢、碗、环及磨制石斧等。这个遺址的发現，对研究仰韶文化的分布及发展有很大的意义。

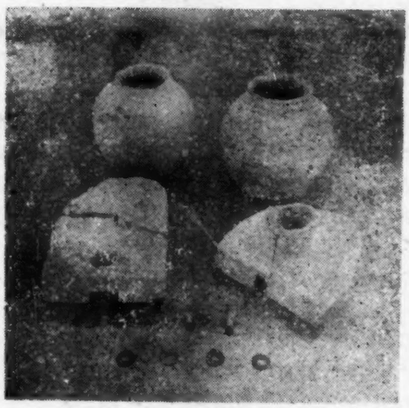
另外在遺址附近酒房坪村西200米的大路旁也发現了同样的陶片，但未見灰层。（李恒年）

西宁哆吧乡指揮庄村汉墓

1957年4月，因修渠工程在西宁市哆吧乡指揮庄村清理了汉墓一座。这是一座砖室券頂墓，方向正南北，分墓門、前室、后室三部分，通长5.9米，全部用青砖砌成。墓門在北面，高1.3、寬0.92米，用砖封堵，略呈人字形。券頂大部已残破。前室长3.6、后室长2.3米，两室各寬2.05、高2.05米，前室比后室低12厘米，两室交接处残存有砖墩，貼近墓壁。据过去挖过墓的人談，此处原系一砖券門，因取砖被挖掉了。地砖作人字形平鋪。清理时大部分券頂塌入墓室，个别砖上划有"𝓅"形記号。墓砖长39、寬19、厚7厘米，火候較高，此墓早年曾被扰乱、火燒，前后两室地砖上有厚約20厘米的淤土层，人骨均成碎块，葬式不明。人头骨在前室东南角发現，其他碎片均在前室中部，前室淤土內有棺灰痕迹，有的棺木上还残存鮮艳的黑底朱紅花紋。

随葬品有：

墓室情况



出土器物

1. 灰色繩紋陶罐两件，一件高18.5厘米，器身印有繩紋，在前室墓門处；一件高19.5厘米，印有繩紋，并在繩紋上划有波浪紋，放在前室东北角，其他繩紋灰陶器残片，多在前后两室发現。

2. 砖灶一件，系用青条砖雕成，較粗糙，长28、寬18、高5.5厘米，一端橢圓形，上有鍋一口。放在前室南部。

3. 陶灶一件，在砖灶附近，长寬各1.9、高5.5厘米，一端橢圓形，上有鍋一口。另有喇叭形陶器一件，似甑，大口尖底，高7.5、口径7.5厘米，底部有四小孔，在陶灶附近。

4. 装飾品二件，一高1.5、一高1.8厘米，两头大，中間小，正中有小孔。

5. 五銖錢二十余枚，散置在前后两室。

6. 鉄器一件，残破，已辨認不出形状。此外尙有白灰块(?)、木炭等物。

从出土遺物及墓室結构推測，此墓不会晚于汉代。

（青海省文物管理委員会）

江苏省

苏州市五龙山发現晋代墓葬

1958年春，苏州市木瀆五龙山五龙公墓为了扩筑墓園，在五龙山坡下，发現砖室墓葬一座，在墓砖上刻有

“太元十三年十二月卅日”字样，（按太元是东晋孝武帝年号公元388年），苏州市文物保管委員会当即派員前去清理，在墓門中間发現石猪二只，在封門砖中間发現砖質买地券一块，长34.5、寬16.5厘米，上刻有“……陆陌年六十二岁以庚寅年□月十八日戌时醉酒命終……”字样。該墓由于曾早期被盗掘过，墓頂已塌下，墓室內积有淤土很多，陶器等遺物都已破碎。苏州市发現晋代墓葬，尚屬首次。

（錢鏞）

安徽省

阜阳专区举办文物訓練班

阜阳专区文物訓練班自1958年11月23日开始上課，經过十七天的学习，于12月9日胜利結束，参加学习的有专区各县文教局及公社的干部一百五十人，剛开学时，有些学員思想上产生顧虑、畏难，認为考古是大学生、专家干的，一般人干不了这个活。通过文件学习，大家在破除迷信，解放思想的基础上，努力学习，很快就懂得了文物知識。并通过田野实习，大家由不懂到懂，由不会到会变成了內行。

这次訓練班是在亳县开办的。在实习中共发掘古墓八座，其中战国墓两座，秦代空心砖墓两座，西汉空心砖墓三座，东汉小砖墓一座。并調查了亳县十九里沟嘴子新石器时期遺址一处。

（李灿）

福建省

同安发現古代炼鉄遺址

同安县修建环城公路期中，在城东面东桥头西部約八十米处发現有鉄渣堆积，鉄渣堆中也有大量鉄砂。堆高約三米，土堆范圍約有五十米見方，現在大部分已被挖平，与鉄渣共存的包含物除鉄砂外，尚有炼鉄爐残片，耐火砖残块（从残断处可見到当时的耐火材料采用高岭土、黃泥及谷壳等羼和料制成）、木炭和綠釉瓷片、黑釉瓷片、青花瓷片等，这些瓷片都是宋、明两代之物，尤以宋代瓷片为多。

据調查，同安城內类似的鉄渣堆积尚有数处，最近挖掘的中山公园內的一个較高大的土堆，几乎全为鉄渣堆积，其中所出的包含物也与上述土堆相同。

根据去年我們在同安县城迁移一座宋代婆罗門石塔时，曾于塔內塡土中发現过同样的鉄渣一块，以及从上述二地与鉄渣同时共存的宋、明两代瓷片观察，初步認为，这些鉄渣应为宋、明两代炼鉄場附近的堆积物。（陈仲光）

河南省

巩县鉄生沟发現汉代炼鉄遺址一处

鉄生沟村位于巩县西南的山区中，西距夹津口鎭約三里。村的附近埋藏着丰富的鉄、煤和其他矿藏。1958年9月，巩县群众在夹津口一带探寻矿石时，在鉄生沟村南发現了这处古代炼鉄遺址。河南文物工作队得悉后随即派人前往进行了詳細調查。

炼鉄遺址位于鉄生沟村南，紧靠河岸。遺址范圍約十亩余，在該处路沟、地沿的断面上，显露着成层的鉄砂、鉄矿石和已經炼成的鉄块等物。群众为了找寻鉄矿，在遺址的中間开了几条小沟，并发現不少已經炼成的大小鉄块，挖出来的最大鉄块重达八、九吨，其中也夹杂有一些炼礶。鉄的質料，除部分为鉄外，有一部分已炼成了鋼。当文物工作队調查时，还有一块約七吨重的鉄和鋼块保留在原地。鉄矿石和鉄矿遍地皆是，但看来还相当集中。似乎与当时放矿石的地方、碾矿石的地方和炼的地方有关。同时还发現一部分鑁、臿、斧、錘等鉄制生产工具和陶片等物。值得注意的是在断壁上有成片的紅烧土地面和烧成青灰色的地面，可能与炼爐有关，另外还发現有当时作为耐火材料用的耐火砖。根据出土的鉄制生产工具和陶片看，遺址的时代最晚应屬于西汉。

这处遺址的发現对研究汉代炼鉄工业是相当重要的材料。我队鉴于这处遺址价值較高，所以从1958年12月开始进行发掘，据最近新发掘的材料来看，对炼鉄的过程和遺址的时代以及当时場內的分布状况可能得到进一步解决。

（金槐）

湖北省

江陵发現战国木槨墓

1958年2月間，江陵县新民乡譚家湾高阳社因疏河沟在长湖边挖掘了一座战国木槨墓。据荊州专署文教局派員前往了解，得知这座墓在长湖旁边1米深的泥土里发現，墓西向，长3.75、寬3.25米，高約1米，槨木厚25厘米，高30厘米。槨盖成弧形，中間高，两边低，厚3—15厘米。出土物計有銅戈五件（內上有金色花紋），銅剑二件（一长一短，短剑有木柄，木柄两端高起处有光澤的黑漆），銅燕尾鏃十六件，銅三角鏃六件，矛二件，馬銜七件，兵器銅飾二件（长5.7厘米，上面刻有精致的花紋，上小下大，中空，下端横出半厘米，略向上弯屈，旁边有小穿孔），残銅环一件，玉飾二件。

这些东西都是从槨內黑褐色的稀泥里挖出来的，現保存在江陵县文教局。

江陵原为楚国都城所在地，但战国墓葬却一直很少发現。这座墓的发現，是值得注意的。（陈上岷）

沙市市郊发現唐代墓塔

沙市和平乡人民公社在荒草丛中发現了一座笠笠式的唐代和尚墓塔，此处原屬江陵县，距县城东門数里。塔高略与人等，塔身呈圓球状，球体上端飾有蓮瓣花紋一周，球体腹部有阴文楷字一行：“唐天皇道悟禅师塔”，塔石質，呈灰白色。

关于此塔，清順治时的“江陵志余”卷六中曾有記述，略謂“在今天皇寺側、师乃婺州东阳张氏子，幼而生知，年十四岁披削梵行，……住持天皇寺，江陵尹右僕射裴公稽首問法，致礼勤至，师素不迎送，客无貴賤皆坐而揖之。……元和二年示寂于郡东……”按元和系唐李純（宪宗）的年号，可知此墓塔距今已一千一百五十一年了。据初步了解，在湖北地区发現唐代和尚墓塔还是第一处，沙市郊区党委和专、市文教部門均很重視，拟頒发文物保管执照，树立文物保护标志。（程欣人）

目　录

一九五九年第二期(总第一〇二号)

敦煌壁画維摩变的发展………………金維諾 (3)
金花紙…………………………………沈从文 (10)
苏州年画………………………………顧公碩 (13)
民間画师高桐軒和他的年画…………王树村 (19)
宮灯……………………………………单士元 (22)
风箏小記………………………………徐家珍 (27)
竹刻艺术………………………………朱家溍 (30)
巨大的玉雕——大禹治水图…………于倬云 (32)
談清代的鐘表制造…………徐文璘　李文光 (34)

* * *

紅軍时代的伙食尾子………………晓　风 (封里)

* * *

山西長子的殷周文化遺存……………………
山西省文物管理委員会 (36)
南阳东汉小砖券墓的发掘……………………
河南省文化局文物工作队 (37)
陝西兴平西郊清理宋墓一座…………………
陝西省文物管理委員会 (39)
閩南发現的历史建筑物……………曾　凡 (41)
泉州开元寺大殿……………………林　釗 (42)

* * *

对"唐周防簪花仕女图的商榷"的意見………
楊仁愷 (44)
从"百花图卷"再論宋元以来的水墨花
卉画……………………………………徐邦达 (46)
艾启蒙所画的八駿馬………………王敦化 (47)
平江图碑……………………………錢　鏞 (49)

* * *

記苏联科学院物質文化研究所与莫斯科大学
历史系考古学講座…………………佟柱臣 (50)
越南古迹記游………………………余鳴謙 (53)
漫游伏尔加…………………………罗　歌 (61)
瓷都景德鎭陶瓷館…………………陈荐南 (64)
文物知識講座　新石器时代考古学常識(二)
……………………………………佟柱臣 (67)
瓷器浅說……………………………馮先銘 (71)
文物工作报导(十四則)………………………(72)
彩色插頁：泥金銀蝴蝶牡丹画絹(十七世紀)
泥金折枝花粉蜡牋(十八世紀)

本刊稿約

一、本刊欢迎下列稿件：

(1)文物、博物館工作的理論性文章。

(2)文物、博物館方面的专题論著或綜合研究。

(3)革命紀念物、紀念地、革命文献資料的介紹。

(4)近代文物（包括近代历史和近代艺术資料）的研究介紹。

(5)历史文物新資料（如发掘、調查、收購工作发現的重要文物及抄本、刻本图書等)的介紹。

(6)民族文物的研究介紹。

(7)文物、博物館工作技术革新介紹。

(8)博物館重要藏品介紹。博物館(包括重要专题陈列和寳展)介紹。

(9)文物保护单位、古迹名胜的研究和导游性介紹。

(10)文物常識（如各种文物基本知識，历史上重要創造、发明及有关人物的浅显介紹等)。

(11)文物、博物館書刊評論和出版物介紹。

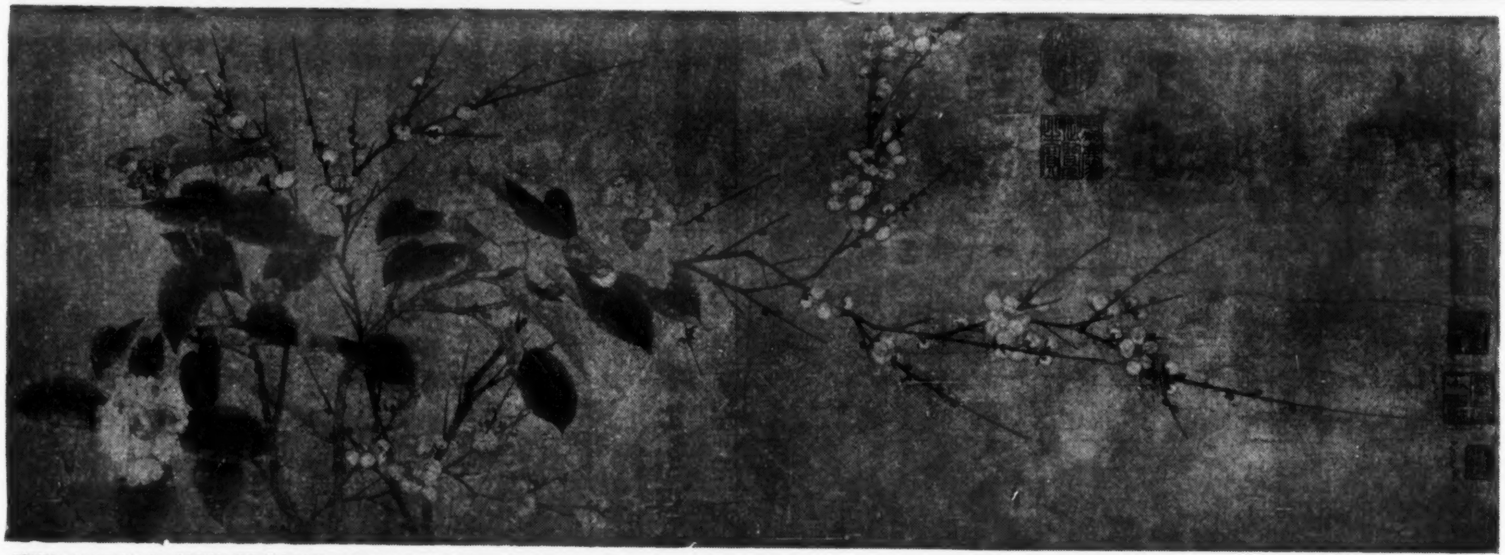
(12)国外文物、博物館通訊报导、专論以及名胜古迹介紹等。

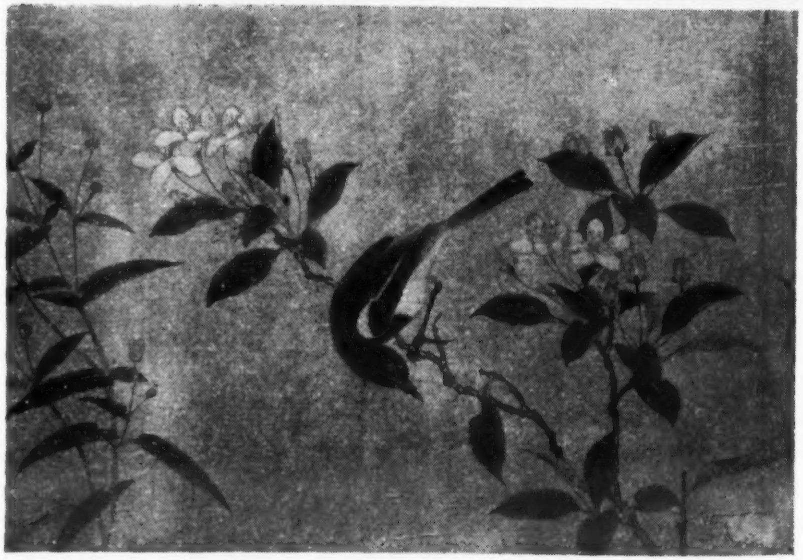
(13)可作封面或插頁用的重要文物照片(至少六吋)和临摹品。

二、来稿文字力求深入浅出，簡練生动；照片清晰，繪图准确。字数一般以不超过五千字为宜。稿件請用稿紙横写，抄写清楚，标点点在格子里。引文請注明出处，譯稿請附寄原文。

三、两千字以內的稿件不退稿，退稿不一定附具体意見。

四、稿件一經发表，即致稿酬。請勿一稿两投。





宋　百花图卷（部分）

（文見46頁）

最近新書

介紹一个人民公社展覽館	小册子 定价：0.10元
高淳县乡乡社社办了博物館	小册子 定价：0.12元
宋人画册 十三集	6开　彩色銅版精印 每集10张　8.00元
地下宮殿——定陵	54开　彩色图片 每本12张　0.45元

文物出版社出版
各地新华書店发行

讀者如在当地新华書店买不到我社出版的書刊，北京讀者可向北京王府井大街117号我社門市部选購，外地讀者可写信向我社邮購部邮購。地址：北京景山前街故宮內。备有邮購簡章及書目，欢迎函索。

文物

（月　刊）

第二期　（总102号）

1959年2月8日

編輯者　文物編輯委員会
北京故宮內
电話4局1440
出版者　文物出版社
总发行处　北京市邮局
訂購处　全国各地邮电局
代訂
另售处　全国各地新华書店

定价每册0.50元

預訂价目
三个月三期　1.50元
半年六期　3.00元
全年十二期　6.00元
平邮在內挂号費另加

北京新华印刷厂印刷
彩色頁本社印刷厂制版印刷